

Otoño 2015

ETNOMUSICOLOGÍA

JORNADAS SIBE 2015

El estudio de las tradiciones musicales contemporáneas: aproximaciones al revival

Teresa Fraile 2

Workshop *De la investigación musicológica a la transferencia social*

María Fouz Moreno y Diego García Peinazo 8

I CONFERENCE IN ETHNOMUSICOLOGY AND ANTHROPOLOGY OF MUSIC: Methods, approaches and perspectives for the study of music within culture

Sara Revilla 13

ETNOLECTURAS

Reseña:

Gonzalo Fernández Monte y Jaime Bajo González. 2015. Ska en España. La vida no se detiene

Fernán del Val 16

INVESTIGACIÓN

El gong, instrumento de poder: tipologías, etimología, distribución geográfica, construcción, composición metalúrgica y posible origen

Pablo Canalís Fernández 18

Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso

José Olmo Cano 44

María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta

Mirta Marcela González Barroso 68

Paul Stocker: una figura ecléctica del jazz en España

Juan F. García Vinuesa 92

Editorial

Cuadernos de ETNOMusicología sigue apostando por un formato versátil que le permite adaptarse a las diferentes inquietudes de los investigadores en músicas populares en nuestro país para dar cabida a investigaciones y noticias sobre algunos de los encuentros celebrados a lo largo del último año.

La sección titulada “Etnomusicología” alberga reseñas sobre algunas de las jornadas celebradas en los últimos meses. Entre ellas destaca la actividad interanual organizada por la SIBE en Valladolid y coordinada en esta ocasión por el grupo de trabajo sobre Tradiciones musicales. En el apartado “Etnolecturas” se reseña un libro de reciente publicación sobre el ska en España, un nuevo ejemplo de la aparición de monográficos sobre géneros populares que van contribuyendo a la reconstrucción de la historia de la música popular urbana de nuestro país.

El protagonismo de este volumen, como viene siendo habitual en el segundo número de cada año, lo acapara la sección dedicada a los artículos de investigación. En esta ocasión se abordan aspectos variados que parten de un estudio organológico del gong, profundizan en el análisis musical del cine pop español de los años sesenta, en la labor de María Elena Walsh en el repertorio de canción infantil argentina, y concluyen con la relevancia de Paul Stocker en la escena jazz contemporánea.

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

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

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

JORNADAS SIBE 2015

El estudio de las tradiciones musicales contemporáneas: aproximaciones al revival

Teresa Fraile

Cada dos años, aquellos en los que no se celebra el Congreso bienal de SIBE, la Sociedad de Etnomusicología organiza su actividad anual en torno a un tema determinado. En esta ocasión, las Jornadas SIBE 2015 han tenido lugar los días 27 y 28 de noviembre en Valladolid, impulsadas por el Grupo de Trabajo en Tradiciones Musicales de SIBE, en colaboración con el Aula de Música de la Universidad de Valladolid. La sede física del encuentro ha sido el Salón de Actos Lope de Rueda de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, durante la jornada del viernes, y el Palacio de Congresos Conde Ansúrez, durante la jornada del sábado. Son ya repetidas las ocasiones en las que la Universidad de Valladolid ejerce de anfitriona de Jornadas SIBE: la última vez, sin ir más lejos, acogió las Jornadas *Escribir la música: Debates sobre escritura y edición etnomusicológica* celebradas en 2009.

La coordinadora del encuentro, Susana Moreno Fernández, realizó una magnífica labor de organización junto a un equipo compuesto por sus colegas de la Universidad de Valladolid, Enrique Cámara, Grazia Tuzi, Iván Iglesias, Raquel Jiménez Peralados, Franco Daponte y Matías Isolabella. Como apoyo organizativo contó también con Rubén Gómez Muns como secretario técnico y con los coordinadores

del Grupo de Trabajo en Tradiciones Musicales, Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez. Aunque se preveía un aforo modesto, finalmente las sesiones contaron con la asistencia de unas 70 personas, entre las que se encontraban bastantes estudiantes.



Asistentes a las Jornadas en el Salón de Actos Lope de Rueda de la UVA¹

El eje temático sobre el que giraron las Jornadas fue la noción de *revival*, uno de los puntos candentes de la investigación etnomusicológica de las últimas décadas puesto que engloba los procesos de revitalización de las tradiciones musicales a través de su adaptación los contextos y realidades sociales contemporáneas. Pero además, como reza la presentación de las Jornadas, “el *revival* musical es fenómeno universalmente recurrente que puede ser

¹ Agradecemos a Maria Dulce Simões la cesión de todas las fotografías que aparecen en esta reseña.

entendido como concepto, como proceso cultural y también como dinámica de cambio”. Diferentes modos de *revival* fueron presentados en investigaciones aplicadas a diversos casos nacionales e internacionales, aportando una perspectiva unificadora a todas las sesiones que ha permitido comprender las diferencias específicas de cada una de las manifestaciones musicales expuestas dentro de procesos comunes de gestión y vivencia de la música. El concepto de *revival* supone también un potente recurso metodológico que permite entender los procesos musicales que experimentan las músicas en la actualidad, por lo que los debates giraron también en torno a la preservación, recuperación, resignificación, hibridación o institucionalización de las prácticas musicales en las sociedades actuales.

Las Jornadas SibE 2015 contaron con tres sesiones de comunicaciones, además de dos conferencias y varias mesas redondas. Las sesiones de la mañana del viernes expusieron temáticas internacionales y variadas. Asistimos, en primer lugar, a la sugerente comunicación de Sara Islán Fernández, procedente de la Universidad Artuklu de Mardin (Turquía), titulada “Ideas para una revisión: metodológica de las investigaciones en torno a las músicas de tradición oral en la Turquía actual”. A continuación tuvimos ocasión de escuchar a tres investigadores de la Universidad de Valladolid: Franco Daponte, investigador de origen chileno, presentó una clarificadora exposición sobre la música negra en Chile que forma parte de su tesis doctoral; por su parte Raquel Jiménez Pasalodos trató “La recepción,

recuperación y reinención de la Música de la Antigüedad en la recreación histórica contemporánea” y finalmente Matias Isolabella sintetizó algunos de los conceptos más atractivos de su tesis sobre la payada en Argentina en la comunicación “Civilización y barbarie: *revival* gauchesco y poética del desafío en la payada rioplatense de entre siglos XIX y XX”.

La mesa redonda “portuguesa”, muy bien coordinada en contenidos y conclusiones, dio lugar a un interesante debate sobre los procesos de patrimonialización de las músicas tradicionales. Con el título “Las celebraciones musicales como elemento de desarrollo socioeconómico y cultural”, contó con la presencia inicial del profesor Jorge Freitas Branco (ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa) que trató el tema de la música tradicional y el desarrollo sociocultural en el archipiélago de Madeira. A su vez, Maria Dulce Simões (Universidade Nova de Lisboa) presentó una atrayente perspectiva sobre la relación del cante alentejano con el baile de sevillanas en la raya del Bajo Alentejo. Destacó la ponencia de la profesora de la Universidade Nova de Lisboa Salwa El-Shawan Castelo-Branco, quien participó activamente durante todas las jornadas y en esta ocasión presentó interesantes conclusiones en torno a la festivalización del fado. Por último, la profesora Susana Moreno Fernández completó este convincente recorrido con la investigación “La música tradicional en las Tierras de Miranda do Douro como elemento de desarrollo socioeconómico y cultural”.

Tanto la sesión de comunicaciones de la mañana del sábado como la mesa redonda

de la tarde giraron alrededor de investigaciones sobre el panorama nacional. En la primera, Julio Guillén Navarro presentó una investigación sobre lo que denominó el segundo *revival* de cuadrillas en Murcia (años 80-90). Le siguió la presentación del trabajo de Alba de Pablo Zamora a propósito de los discursos articulados en torno a la tradición del canto de las rondas de Reinosa. Por su parte, David García Freile propuso un interesante recorrido por la historia y procesos de *revival* de la zanfona en España.

La última mesa redonda atendió al ámbito andaluz, con el esclarecedor título “Formas y procesos de *revival* en la música tradicional de Andalucía”. Los ponentes Aniceto Delgado, Luis Carlos Martín y Gabriel Marín trazaron una visión de la gestión que de las músicas tradicionales se hace en Andalucía, desde su patrimonialización a su presencia en los Conservatorios Superiores de Música y su conservación a través de festivales, producciones discográficas, museos y exposiciones. Mientras, el profesor de Etnomusicología y Flamenco de la Universidad de Granada, Miguel Ángel Berlanga, complementó este panorama mostrando el caso de los procesos de *revival* que se experimentan en las pandas de verdiales y las saetas tradicionales.

Acogidos por la Universidad de Valladolid, uno de los platos fuertes del programa de las Jornadas no podía ser otro que la conferencia que el Dr. Enrique Cámara de Landa, catedrático de Etnomusicología de la casa y miembro de referencia para SIBE y toda la etnomusicología hispana. Si bien los

trabajos de Cámara abarcan temáticas tan diversas como manifestaciones musicales de Latinoamérica o la India, en este caso presentó una de las investigaciones realizadas en la Península Ibérica con la conferencia titulada “Músicos de Soria: patrimonio y vivencia”. No obstante, previa a la exposición de un trabajo de campo circunscrito a la realidad soriana, Enrique Cámara expuso un contundente aparato teórico que aporta recursos metodológicos aplicables a otros contextos. Salpicada con interesantes vídeos que documentaban el testimonio de informantes de la provincia de Soria, la reflexión se centró en los procesos actuales que ponen en duda categorías de estudio comúnmente aceptadas por los investigadores –la contaminación entre géneros musicales, el papel social del músico– y que muestran nuevas dinámicas entre los componentes sociales y las expectativas puestas por su entorno sobre los individuos formados en la tradición, lo cual influye en las formas de transmisión, los recursos para la memoria o la autoidentidad cultural.



Conferencia del Catedrático de la UVA
Enrique Cámara de Landa

Quizá el evento más esperado de las Jornadas SIBE 2015 fue la conferencia plenaria de la Dra. Caroline Bithell, *Senior*

Lecturer en Etnomusicología en la Universidad de Manchester y experta en el tema del *revival*, como corroboran su coedición de *The Oxford Handbook of Music Revival* (Oxford University Press, 2014) o sus obras *A Different Voice, A Different Song: Reclaiming Community Through the Natural Voice and World Song* (Oxford University Press, 2014) y *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage* (Scarecrow Press, 2007), entre otras. Venida directamente de realizar investigaciones en Georgia, la Dra. Bithell expuso algunos resultados de investigación aún no publicados en la conferencia “*Repositioning ‘Revival’ as Theory and Practice in Emerging New World Orders: Views from the Caucasus*”. En ella explicó la actual proliferación de conjuntos de música tradicional y su significado respecto a la regeneración sociocultural y la emergencia como industria turística de Georgia, teniendo especialmente en cuenta que el *revival* y el posterior *post-revival* de la música tradicional de la zona están marcados por tanto por circunstancias históricas locales como por narrativas globales. Como aspectos novedosos a los que prestar atención, destacó cómo las nuevas tecnologías digitales y las redes sociales fuerzan una reconfiguración de los espacios de interacción musical, e hizo especial hincapié en la participación, en el papel que juega la música para la regeneración cultural en estos nuevos contextos y en los agentes externos que contribuyen a iniciativas de *revival*. Ni el contenido de la exposición y ni la cercanía en el trato de la investigadora defraudaron a los asistentes, que pudieron intercambiar con ella reflexiones tanto durante el

debate como a lo largo de las dos Jornadas.



De izquierda a derecha, la profesora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, la coordinadora Susana Moreno, la ponente invitada Caroline Bithell y el profesor Jorge Freitas

Uno de los momentos más destacados al tiempo que más emotivos de las Jornadas 2015 fue la mesa de homenaje a Ramón Pelinski, tristemente fallecido en julio de este año. Muchos de los presentes habían tenido la oportunidad de asistir a una de las últimas intervenciones del Dr. Pelinski en la Conferencia inaugural del XIII Congreso de la SIBE (Cuenca, octubre de 2014) que tituló “La música no es lo que siento sino lo que vivo. Notas sobre corporalidad y música”. Socio cofundador de la SIBE (1991), presidente de 1995 a 1999, fundador y primer editor de la revista *TRANS. Revista transcultural de música* en 1995—la primera revista musical *online* de España—, aparte de ser referencia por su obra, la personalidad de Pelinski trasciende por su vitalidad y por su magisterio, que ha dejado una huella profunda en la disciplina, tanto en el ámbito internacional como sin duda en España y en muchos de los presentes.

A través de las intervenciones pudimos rastrear algunos de los momentos más

importantes de la vida e investigación de Ramón, desde sus años de formación en Argentina y su profunda especialización en música contemporánea en Europa, pasando por su periodo de enseñanza en Canadá, sus investigaciones sobre el tango y sobre los inuit del Ártico Central o su faceta como intérprete y compositor, hasta la actividad más reciente que llevó a cabo desde que se asentó en España. Tomó la palabra en primer lugar Miguel Ángel Berlanga, discípulo y amigo, que brevemente trasladó la honda impresión que le causó Ramón como persona y como profesor que amaba su trabajo y que transmitía pasión por la música y la musicología en su docencia y en su investigación en la Universidad de Granada. Sílvia Martínez nos regaló un hermoso paseo por *Quince momentos (y un tango)* de sus vivencias con Pelinski, ilustrado magníficamente con imágenes y textos, que comenzaba en su primer encuentro en la Universidad de Montreal y seguía por la mudanza al ermitorio de Todolella, la fundación de la SIBE, los proyectos en el CSIC y otros más recientes en la ESMUC. Pilar Ramos tuvo la valentía de aceptar la invitación a participar en esta mesa de homenaje, en esta ocasión no como reconocida musicóloga sino como compañera de Ramón durante largos años. En sus “Notas a pie de página” quiso señalar algunos aspectos del currículum de Ramón Pelinski que no aparecen en el mismo, así como destacar su carácter nómada y su posicionamiento vital frente a la investigación. Finalmente, Carles Pitarch, amigo y colaborador durante años, recordó algunos momentos de sus experiencias con Ramón, en especial de la etapa en la que

coordinó el Diploma de Etnomusicología en la Universidad de Valencia (1999- 2001), y terminó mostrando un *cant d'estil* en valenciano dedicado a él, que, en expresión que sería del gusto de Pelinski, se podría calificar de "transdimensional". El conjunto de las intervenciones permitió a los asistentes que no tuvieron oportunidad de vivir más de cerca a Pelinski, conocer a una persona inquieta, curiosa, de inusual inteligencia y que deja un enorme vacío en la etnomusicología hispana.

Para terminar la semblanza de estos dos intensos días, cabe comentar algunas actividades complementarias. Entre la presentación de publicaciones se mostró la colección de documentos audiovisuales *MusiCam*, fruto del proyecto coordinado por Enrique Cámara de Landa. Igualmente, se dio noticia del libro, presentado por Ximena Valverde Ocariz, *Latinoamérica en el aula: Repertorio para agrupaciones musicales escolares*, que nace de un proyecto de introducción del repertorio popular en el aula, y que recoge distintos géneros latinoamericanos adaptados para ser interpretados con instrumental sencillo y de pequeña percusión, y que ya se ha puesto en marcha en varios colegios de Chile. Las Jornadas SIBE 2015 también sirvieron para hacer la presentación oficial del número 19 (2015) de la revista *TRANS* y el dossier especial sobre *Música y relaciones transfronterizas* coordinado por Enrique Cámara e Iván Iglesias.

Como no podía faltar la música en directo, a última hora del viernes tuvimos ocasión de asistir al concierto protagonizado por alumnado de la Universidad de Valladolid, que conforma el grupo Galanica, así como

a la charla-concierto con instrumentos musicales tradicionales a cargo de Luis Antonio Pedraza y Maxi Delgado.



Un momento de la actuación de Luis Antonio Pedraza y Maxi Delgado

El cierre de las Jornadas tuvo lugar con la Asamblea anual de SIBE cuyo punto más destacado fue el anuncio de que el próximo Congreso de SIBE tendrá lugar en otoño de 2016 en Madrid, previsiblemente en la sede de la UNED en el barrio de Lavapiés, con el título provisional *Espacios, Itinerarios, Contextos*.

Si hace algunos encuentros existía la queja del menguante protagonismo de los estudios sobre músicas de tradición oral en los encuentros de SIBE, estas Jornadas parecen demostrar la buena salud, la presencia y el resurgimiento que los estudios sobre tradiciones musicales experimentan en la etnomusicología del contexto nacional.



JORNADAS SIBE 2015

El estudio de las tradiciones musicales contemporáneas: aproximaciones al *revival*

Workshop

De la investigación musicológica a la transferencia social

María Fouz Moreno y Diego García Peinazo

Entre los días 10 y 12 del pasado mes de septiembre tuvo lugar en la Universidad de Oviedo el workshop *De la investigación musicológica a la transferencia social*, organizado por el Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica "Diapente XXI" (GIMCEL). Este grupo, integrado por más de veinte investigadores procedentes de diversas universidades europeas y latinoamericanas, está especializado en el estudio de las músicas académicas y populares de los siglos XX y XXI en España y América Latina. Así, entre sus líneas de investigación se encuentran la música en los medios audiovisuales, la semiótica musical, las construcciones identitarias y los procesos de diálogo establecidos entre ambos lados del Atlántico.

El workshop, diseñado como sesión de trabajo de dicho grupo de investigación y como evento formativo para estudiantes de grado y doctorado, acogió una serie de conferencias, mesas redondas, coloquios y conciertos. El evento propició el intercambio y la evaluación de los resultados del proyecto I+D "Música y cultura en la España del siglo XX. Discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica" (HAR2012-33414), cuya investigadora principal, la Dra. Celsa Alonso González (Universidad de Oviedo), estuvo a cargo de la dirección del workshop.

La primera de las tres jornadas se inauguró, tras el saludo de las autoridades académicas, con la conferencia "De la investigación musicológica a la creación de un Bien de Interés Cultural (BIC): la Misa de Gaita", impartida por el musicólogo Ángel Medina (Universidad de Oviedo). En ella se pudo constatar la importante labor del reconocido académico en el estudio y recuperación de la Misa de Gaita, misa popular en latín con acompañamiento de gaita que, aunque fue característica del noroeste de la Península Ibérica, sólo se conserva en la actualidad en el Principado de Asturias. El ponente argumentó el impacto social de su investigación desglosando varias actividades de transferencia, desde la publicación de su libro *La Misa de Gaita. Hibridaciones sacroasturianas* (2012) hasta la creación del Taller "Lolo Cornellana" de la Misa de Gaita



o la celebración de varios conciertos, que culminaron con la declaración de esta liturgia popular como Bien de Interés Cultural. A la conferencia le siguió una audición en vivo en la que se interpretaron algunos fragmentos representativos de la Misa de Gaita. Este recital estuvo a cargo del Taller "Lolo Cornellana" de la Misa de Gaita -vinculado al Aula y Fundación Valdés Salas-, dirigido por Joaquín Valdeón, contando también con la voz solista de Pepe'l Molín. Además, destacó la colaboración especial de la cantante asturiana Mari Luz Cristóbal Caunedo y el acompañamiento de los gaiteros Xaime Menéndez y Llorián García Flórez.



El musicólogo Ángel Medina junto a miembros del Taller "Lolo Cornellana" (Misa de Gaita)

El profesor Carlos Villanueva (Universidade de Santiago de Compostela) fue el responsable de iniciar la segunda jornada del workshop con una conferencia titulada "De los archivos y el gabinete a las salas de conciertos y exposiciones". En ella mostró algunos ejemplos de transferencia social que el investigador ha llevado a cabo en el ámbito universitario en colaboración con diversas instituciones. En este sentido, expuso los resultados del proyecto de investigación y reconstrucción de los

instrumentos del Pórtico de La Gloria, realizado bajo el patrocinio de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Esta iniciativa hizo posible, entre otras, la reconstrucción de los instrumentos por artesanos de diversos puntos de Europa, la presentación de los mismos en varios conciertos, la realización de exposiciones, la edición de un libro o la grabación del disco *O sons do Pórtico da Gloria* (1995) interpretado por el Grupo de Cámara de la Universidade de Santiago.

La mesa redonda de la sesión matutina, "Música, herramienta para la construcción cultural", moderada por Celsa Alonso, contó con la participación de Itziar Larrinaga, Berta Pérez-Caballero, Julio Ogas, Miriam Mancheño, Diego García Peinazo y Daniel Moro. Las intervenciones versaron, entre otras, sobre: la transferencia social de la obra del compositor vasco Francisco Escudero; la construcción de un canon en torno a los contenidos de los libros de texto de música en educación primaria; las relaciones entre discurso musical e intertextualidad a través del concepto de ideograma; los modelos culturales presentes en la obra para piano en España durante la segunda mitad del s. XX; las convergencias entre análisis musical, ideología y resignificación territorial en el rock andaluz; la instrumentalización ideológica de técnicas compositivas como el serialismo y el dodecafonismo durante los cincuenta y los sesenta en España. El debate surgido remarcó la centralidad de la música en las prácticas culturales de la España del siglo XX, considerando las posibilidades y relecturas que el análisis musicológico puede aportar a dichos procesos.

"Troubles with Tonal Terminology" fue el título de la primera de las conferencias del prestigioso musicólogo británico Philip Tagg (Leeds Beckett University/ University of Salford), profesor invitado al workshop. Su exposición se centró en varias de las discusiones epistemológicas en torno a la música popular albergadas en su libro *Everyday Tonality II. Towards a tonal theory of what most people hear* (2014), como la oposición entre lo tonal y lo tonical, la revisión de la idea de modalidad versus tonalidad, la armonía cuartal o la reivindicación de la importancia del aspecto tímbrico en la conformación armónica. Así, abogó por una reforma urgente de la terminología tonal heredada de la tradición etnocéntrica de la música académica occidental, para que ésta pueda ser adaptada a las singularidades de las múltiples expresiones musicales.



Mesa redonda "Música, herramienta para la construcción cultural"

La sesión de la tarde del viernes se abrió con la ponencia "De la investigación a los medios de comunicación y la industria en Latinoamérica", dictada por el reputado musicólogo chileno Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile). Tras una presentación de diversas vías de canalización de la investigación

musical en las industrias culturales en Latinoamérica -integrando el teatro, la radio, las discográficas o la televisión como parte del proceso de transferencia musicológica-, González mostró varios estudios de caso, como el de *Noches de Goyescas* y *Días de Radio en Chile* en el ámbito teatral, o su participación como miembro del jurado del concurso musical de televisión *The Switch* (Mega).

La jornada continuó con la mesa redonda "Música, diálogos e identidades: España y Latinoamérica", coordinada por la experta en canción de cámara argentina Marcela González. La musicóloga condujo un enriquecedor debate acerca de los diferentes procesos de intercambio que se establecen entre España y Latinoamérica, así como de las construcciones identitarias producidas a través de la música en diferentes contextos derivados de migraciones y diásporas, entre otros. Juan Pablo González se centró en cuestiones de identidad en la música popular en Chile y las posibilidades de ésta como medio de incorporación de la sociedad chilena a la modernidad, presentando además algunos de los resultados derivados de la serie de publicaciones *Historia Social de la Música Popular en Chile* que edita con Claudio Rolle. Por su parte, Heloísa de Araújo Duarte Valente presentó una sugerente propuesta sobre las relecturas de la canción popular en diferentes contextos migratorios, a través del caso de la recepción en Brasil de los boleros del músico español Gregorio Barrios. Marita Fornaro, que ha investigado desde hace más de treinta años las relaciones hispano-uruguayas en la música popular y en diversos géneros del teatro musical, puso



Mesa redonda " Música, diálogos e identidades: España y Latinoamérica"

de relieve el notable papel de las revistas musicales hispanoamericanas como medios de difusión y de recepción de la música popular española. Finalmente, Edgardo Rodríguez resaltó la importancia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Di Tella, como dinamizador de la modernización musical de los años sesenta en Argentina, analizando la obra del compositor Luis Arias (1940).

El último día del workshop se dedicó a la "Música en los medios audiovisuales", eje temático de la última mesa redonda. El moderador, Eduardo Viñuela, quien ha coordinado, junto a Teresa Fraile, el reciente libro *Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales* (2015), resaltó la importancia de los avances de esta línea de investigación en la musicología española durante los últimos años. El carácter interdisciplinar que caracteriza estos estudios se pudo apreciar en la diversidad de las investigaciones presentadas por Teresa Fraile, Laura Miranda, Diana Díaz y Julio Arce. En este sentido, se abordaron

temas como la música de cine española de fin de siglo y las sinergias entre cine y música pop de los sesenta; las relaciones entre España y Latinoamérica a través de la música en el cine de las décadas de los treinta y cuarenta; la obra del compositor cinematográfico Antonio Pérez Olea (1923-2005); y la música en el cine erótico de la transición o la resignificación de modelos religiosos de diversos signos a través del audiovisual.

Conectando con la idea de la interacción entre música e imagen debatida en la mesa redonda, Philip Tagg, en su conferencia de clausura del workshop, "Why Make Music Analysis Videos?", se mostró favorable al uso del montaje de vídeo como recurso fundamental para la enseñanza y como herramienta musicológica para la investigación en análisis musical y semiótica, tanto de músicas asociadas a lo audiovisual -cine, videoclip, spot, etc.- como de la canción popular. A través de la exposición de diversos ejemplos de montajes audiovisuales elaborados por el propio investigador a lo largo de más de

treinta años, el musicólogo se centró en destacar las virtudes de éstos para el estudio de parámetros de expresión musical y en el análisis musemático, especialmente en relación al concepto de *extended present*, así como a las Asociaciones Verbales-Visuales (VVAs) que se generan en el discurso audiovisual.

El espacio de diálogo generado a lo largo de las tres jornadas del workshop atestigua

la idoneidad de este tipo de encuentros como herramienta para la difusión científica cooperativa. De esta forma, los integrantes de "Diapente XXI" pusieron de manifiesto su intención de seguir desarrollando, en sus diferentes campos de estudio y enfoques metodológicos, líneas de actuación para una transferencia efectiva de la investigación musicológica a la sociedad.



Asistentes al workshop durante uno de los coloquios

1st CONFERENCE IN ETHNOMUSICOLOGY AND ANTHROPOLOGY OF MUSIC

Methods, approaches and perspectives for the study of music within culture

Sara Revilla



1st Conference in Ethnomusicology
and Anthropology of Music

Que la Etnomusicología se inclina por abordar, ya desde hace algunas décadas, cuestiones que tienen cada vez más que ver con paradigmas de las Ciencias Sociales no es ningún secreto. Sabemos que la música, como producto de la sociedad, adquiere significaciones y formas muy diversas según el contexto cultural. Para descubrir y hacer inteligible su eficacia simbólica (Lévi-Strauss), se nos hace imprescindible profundizar en constructos como la identidad, como el multiculturalismo o como la globalización. Así pues, la interdisciplinariedad está servida.

Las Jornadas sobre Etnomusicología y Antropología de la música que tuvieron lugar en la Universidad Autónoma de Barcelona durante los días 2 y 3 del pasado mes de julio, pretendían ofrecer un escenario que propiciara la confrontación e intercambio de investigaciones, tanto etnomusicológicas como antropológicas, cuyo denominador común fuera el estudio de la música en la cultura. El propósito de este encuentro, del cual tuve el honor de formar parte como directora de los comités científico y organizador, era establecer conexiones sólidas entre los marcos teóricos que una y otra disciplina proponen, con el fin de explicar los

diversos escenarios en que la música juega un papel significativo.

El evento fue organizado por el *Grup de Recerca en Antropologia Fonamental i Orientada* (egolab-GRAFO), perteneciente al Departamento de Antropología Social y Cultural de la UAB, en colaboración con el grupo de investigación *Músiques en les Societats Contemporànies* (MUSC) del Departamento de Musicología de la UAB, el *Grup de Recerca en Antropologia i Pràctiques Artístiques* (GRAPA), de la Universidad de Barcelona, y la Institució Milà i Fontanals, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El acto de clausura fue albergado por el Museu de la Música de Barcelona, que aportó sus magníficas instalaciones y un interesantísimo taller de gamelán que corrió a cargo del especialista Jordi Casadevall Planas.



Como decimos, uno de los principales objetivos de estas jornadas era poner de manifiesto la necesidad de diálogo entre dos disciplinas académicas las cuales se solapan en el estudio de un fenómeno cultural. Esto es: el estudio, desde la Antropología, de las dinámicas sociales que genera la práctica de músicas concretas y el estudio, desde la Etnomusicología, de cómo la música participa en procesos identitarios. Es evidente que ambas perspectivas encuentran resultados coincidentes e igualmente interesantes, a pesar de que sus comunidades científicas pocas veces llegan a intercambiar discusiones.

Cuando nos planteamos organizar este congreso, la pregunta omnipresente que aparecía como motivación principal era: ¿De qué manera la perspectiva etnomusicológica puede enriquecer una investigación sobre música que se lleve a cabo desde la Antropología, y viceversa? Es decir, ¿cómo una y otra disciplina pueden converger para ofrecer una base teórica y metodológica consistente en el estudio de la música y su contexto?

Las tres líneas temáticas propuestas desde el comité científico se pensaron, en consecuencia, como representación de este argumento fundamental: (1) *¿Qué? ¿Por qué? ¿Para qué? Marcos conceptuales, teoría y metodología aplicados al estudio de la música en su contexto*, (2) *Etnicidades, nacionalismos y prácticas musicales en las sociedades contemporáneas*, y (3) *Transnacionalismo y campos migratorios*:

*hibridación y representatividad de la música en escenarios de movilidad e interacción.*¹

Como ponentes invitados a participar en las ceremonias de inauguración y clausura, se contó con la inestimable colaboración del Dr. Josep Martí i Pérez (IMF, CSIC), quien presentó la conferencia “No sin mi música: La música como hecho social”, y con el Dr. Gerd Grupe (Institute 13: Ethnomusicology, KUG) que nos deleitó con la ponencia “From tacit to verbalized knowledge: towards a culturally informed musical analysis of Central Javanese Karawitan”.

El comité científico recibió más de sesenta propuestas de disciplinas y procedencias muy diversas, siendo significativa la alta proporción de internacionalidad de las mismas. Las investigaciones en torno a música e identidad representaron, como ya viene siendo habitual, más del setenta por ciento del total de los resúmenes recibidos.

Como toda primera edición, el formato fue prudente por lo que respecta al número de días y duración de las sesiones. Quizás demasiado, teniendo en cuenta la necesidad de debate y discusión que generaron la mayoría de las presentaciones. También se echó en falta alguna mesa redonda pensada para abordar los temas metodológicos y teóricos que habían sido propuestos precisamente como piedra angular del evento.

¹ Puede consultarse el programa íntegro en el siguiente enlace:

<http://jornades.uab.cat/ceam/sites/jornades.uab.cat/ceam/files/Conferencia%20CEAM%20-%20Espan%C3%B1ol.pdf>

Pese al éxito organizativo, gracias en gran medida a la colaboración de los estudiantes de Musicología de la UAB, hemos de reconocer que hubo menos discusión de base teórica de la que cabía esperar. La mayor parte de las comunicaciones, aunque muy interesantes en lo que respecta al caso, fueron de carácter meramente expositivo y plantearon escasas reflexiones en torno a la cuestión procedimental. Muy pocos investigadores sometieron a debate la adecuación de su marco teórico o la posibilidad de conjugar el análisis socio-cultural con el de las estructuras musicales para llegar a una comprensión holística del fenómeno.



Algunas de las comunicaciones profundizaron en el análisis estructural de ciertos géneros musicales concretos, estableciendo conexiones entre unas determinadas formas de la estética musical y los procesos socio-culturales en los que éstas aparecen involucradas.

Las perspectivas teóricas de género, transnacionalismo, post-colonialismo o folklorismo, fueron algunas de las más recurrentes a lo largo de las jornadas. Muestra inequívoca de la importancia de la base antropológica en lo que se refiere a la investigación de la música como cultura. No obstante, el debate en torno a su aplicación al campo de la música fue escaso.

A pesar de lo antes mencionado, el resultado general del congreso fue, sin lugar a dudas, satisfactorio. La pluralidad de temáticas y perspectivas presentadas en las comunicaciones hicieron del evento un interesante escenario representativo de la diversidad que ofrece este campo de estudio. Es de esperar que en futuras ediciones, el intercambio de paradigmas y postulados entre la Etnomusicología y la Antropología de la música se vaya consolidando hasta formar un corpus académico *per se*.

Una selección reducida de las comunicaciones ha sido publicada en formato de artículo corto en la edición especial de la revista científica *Perifèria* (<http://revistes.uab.cat/periferia>) que salió el pasado mes de diciembre.

Reseña:

Gonzalo Fernández Monte y Jaime Bajo González. 2015.

***Ska en España. La vida no se detiene.* Lleida: Milenio. 293 pp.**

ISBN: 978-84-9743-677-9.

Fernán del Val

Gran trabajo el firmado por Gonzalo Fernández y Jaime Bajo sobre la historia del ska en España, un texto pionero no sólo a nivel nacional, sino también en el contexto internacional, en el que no abundan los análisis históricos sobre las escenas skatalíticas. Y es que, aunque no nos demos cuenta, el ska es una música que lleva en España casi cincuenta años y que, en mayor o menor medida, ha formado parte de la banda sonora de muchas generaciones de españoles. Grupos como Decibelios, Malarians, Kortatu, Potato, Ska-P y tantos otros han sentado las bases de una escena que, con diversos vaivenes, ha arraigado en la realidad cultural española.

El libro hace un pormenorizado recorrido por la historia del género en España, dividiéndola en tres períodos. El primero se centra en la llegada del ska en los años sesenta, en donde se infiltra a través de tímidas versiones de canciones anglófonas de éxito. El ska era denominado *bluebeat*, tal y como ocurría en Inglaterra, entendido como un estilo de baile similar a la yenka. A principios de los años ochenta la explosión del punk y la new wave en Gran Bretaña impulsaron el desarrollo de la 2 Tone, movimiento de reivindicación y de

recuperación del ska. Como señalan los autores del libro, la 2 Tone implicó una resignificación del género, al que se le asociaron una serie de parámetros (crítica social, ironía, actitud antirracista) que no estaban presentes en su origen, aunque se mantuvo el tono festivo original, el uso de metales y el característico *upbeat*.

Las incipientes escenas musicales españolas de los ochenta (Movida, Rock Radikal Vasco) abrazaron esos nuevos sonidos, ya fuese para dar un toque diferente a las composiciones (Ejecutivos Agresivos, Tequila, Hombres G) o bien asumiéndolo como emblema musical (Potato, Kortatu). Los autores plantean que el ska arraigó durante esa década gracias a cuestiones ideológicas, ya que fue entendida como una música de resistencia, antifascista y antirracista. Así, grupos de punk como Decibelios, ligados al movimiento skin, o diversos grupos de Rock Radikal Vasco, como Hertzainak o Kortatu, se acercaron al ska. Diferente perspectiva adoptó el grupo Potato, quienes se acercaron a los sonidos jamaicanos “para introducir un poco de color, de sosiego, de humor e ironía” (63) entre tanta violencia y sordidez musical, y buscando también que hubiera una mayor

presencia femenina en las primeras filas sin riesgo a que se las aplastase.



A partir de los años noventa el ska se disemina internacionalmente, al tiempo que se consolidan en España diversas escenas locales (Barcelona, Valencia, Madrid, Granada) apoyadas en fanzines, grupos, locales, festivales radios... Todo este recorrido se sustenta en un trabajo de documentación apabullante, dado que los autores han contado con artículos de revistas musicales desde los años sesenta, además de fanzines, y han consultado

programas de televisión y radio, así como una relación de conciertos nacionales e internacionales espectacular. Es de gran utilidad el índice onomástico que incluyen al final del libro y que permite su uso como enciclopedia de la escena.

Precisamente el principal valor del trabajo, su carácter novedoso, es a la vez una dificultad a la que se enfrentan los autores: abrir paso, recopilar grupos, conciertos, publicaciones, resulta una labor ardua, provocando que en ocasiones el texto sea lineal, pero supone un trabajo necesario que permitirá a posteriores investigaciones profundizar en cuestiones analíticas que aquí no se tocan. Y además los autores lo resuelven con una prosa adictiva, dominando el registro divulgativo, para aquellos que no conocemos la historia del ska nacional e internacional, del que también dan buena cuenta, a la vez que llegan al lector especializado, aportando bibliografía específica para temas concretos y provocando que el lector curioso se acerque a internet a buscar algunas de las canciones de las que se nutre la obra.

Un trabajo riguroso y apasionado, alejado de las loas innecesarias que a veces pueblan este tipo de trabajos, que muestra la madurez y la importancia de la escena ska española y que abre las puertas para un apasionante campo de estudio.

El gong, instrumento de poder: tipologías, etimología, distribución geográfica, construcción, composición metalúrgica y posible origen

PABLO CANALÍS FERNÁNDEZ

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: Gong, bronce, gamelán, idiófono, Asia.

Keywords: Gong, bronze, gamelan, idiophone, Asia.

Cita recomendada:

Canalís, Pablo. 2015. "El gong, instrumento de poder: tipologías, etimología, distribución geográfica, construcción, composición metalúrgica y posible origen". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

**EL GONG, INSTRUMENTO DE PODER: TIPOLOGÍAS, ETIMOLOGÍA,
DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA, CONSTRUCCIÓN, COMPOSICIÓN
METALÚRGICA Y POSIBLE ORIGEN**

Pablo Canalís Fernández

Resumen

El gong es uno de los instrumentos más representativos de la música tradicional de Asia. Está especialmente presente en la mayoría de las culturas del Sudeste asiático y es allí donde exhibe una tipología más rica, a la que se suma una consideración máxima, tanto en lo musical como en lo espiritual. El presente artículo recoge algunos datos sobre el misterioso origen del instrumento, las diferentes denominaciones con las que es conocido en diversas partes del planeta, su distribución geográfica y otros aspectos como su composición metalúrgica y métodos de construcción, así como las diferentes tipologías que nos han llegado hasta la actualidad.

Palabras clave: Gong, bronce, gamelán, idiófono, Asia.

Abstract

The gong is one of the most representative instruments in Asian traditional music. A rich typology is particularly present in most cultures of Southwest Asia, where the instrument is deeply bound to musical and spiritual traditions. The present article collects data on the mysterious origins of the instrument, its different designations, geographical distribution, as well as current typologies, fabrication methods and metallurgic compositions.

Keywords: Gong, bronze, gamelan, idiophone, Asia.

Descripción y tipologías

Una primera descripción genérica del gong haría referencia a una familia de instrumentos de percusión con una forma usualmente circular o discoidal y de construcción típicamente metálica. En ella podrían englobarse multitud de variedades (basadas en las morfologías que han llegado hasta hoy).

Según la clasificación organológica de Hornbostel y Sachs (1914), los gongs son idiófonos; esto es, instrumentos en los que el sonido se produce mediante la vibración del propio cuerpo del instrumento. Esa producción y, por ende, la forma en la que se genera el sonido, diferencia al gong de campanas, platillos o címbalos. La vibración máxima se da en el centro del disco, siendo ésta más débil o nula en el borde (en el caso de los otros instrumentos mencionados, el punto de máxima vibración se alcanza en los bordes). Aclarado esto, es fácilmente explicable el hecho de que los gongs se suspendan o sujeten siempre por el reborde, mientras campanas y platillos se sujeten por el vórtice o parte central.

En cuanto a las tipologías, pueden atender a criterios varios, como el material con el que se construyen (no sólo bronce, también latón, hierro o incluso materiales no metálicos -porcelana, madera o piedra-), su afinación, procedencia geográfica o cultural, edad histórica, el uso al que están destinados, su tamaño o el modo en el que se tocan o suspenden, entre otras muchas características. No obstante, en una de las clasificaciones más prácticas se podrían diferenciar tres grandes grupos de gongs, en función de su morfología: gongs planos, gongs con protuberancia central y gongs en forma de cuenco.

1) *Gongs planos* (designados genéricamente en lengua inglesa como *flat gongs*). Son instrumentos metálicos de forma discoidal cuya superficie frontal es más o menos plana (no tienen protuberancia central o pezón). Cuando presentan reborde, éste suele ser estrecho o poco profundo (normalmente de unos pocos centímetros). El sonido que producen es complejo (especialmente en los de gran tamaño) y de altura indeterminada, pero permiten gran cantidad de matices. Es por ello que ofrecen un amplio abanico de posibilidades

dinámicas, desde el *pianissimo* al *fortissimo*. Son probablemente los más antiguos entre todos los gongs y usualmente se suspenden de manera vertical. Un ejemplo clásico sería el gong *Chao* de China.

Entre los muchos instrumentos percusivos de origen oriental que adopta la orquesta occidental, quizá sea el caso del gong plano (denominado con el término genérico de *Tam-tam*) el más interesante. El sonido de un gran *Tam-tam* chino puede ser más fuerte que el de cualquier otro instrumento incluso en una orquesta sinfónica. Esos *Tam-tam* suelen llegar, por norma general, a los 90-100 cm de diámetro y estar suspendidos en un marco. Ejemplares de dimensiones superiores (hasta 150 cm) son más infrecuentes y se emplean más bien como efectos especiales.

Hay algunos estudios que tratan en detalle el comportamiento físico-acústico de los gongs *Tam-tam*. De ellos se desprende que cuando el *Tam-tam* es golpeado con una maza acolchada y suficiente intensidad cerca de su centro se produce primero un sonido grave y profundo de altura indeterminada. Instantes después, este sonido crece en complejidad y volumen, como consecuencia de la generación de gran cantidad de armónicos, hasta alcanzar un clímax en registro agudo (similar a un rugido). A continuación, el sonido agudo va decayendo con rapidez, permaneciendo un sonido grave de altura indeterminada que puede prolongarse durante varios minutos como halo sonoro en caso de no ser apagado intencionadamente. El sonido agudo no se produce a no ser que el golpe inicial tenga suficiente intensidad (Fletcher & Rossing 1998).

Estos mismos autores enuncian también que el timbre de un *Tam-tam*, es decir, su brillo característico, se relaciona con el modo en el que surgen las vibraciones de altas frecuencias (1-5 kHz). Los repetidos golpes de martillo, distribuidos alrededor de su superficie, influyen en la transferencia de energía vibracional a lo largo de todo el instrumento, haciendo que dicha transferencia vaya perdiendo simetría conforme se va desarrollando. He aquí la singularidad de los gongs contruidos artesanalmente. Obviamente, el proceso de afinación

es el más complejo y el que mayor pericia requiere, entre todos los que intervienen en su fabricación.

2) *Gongs con protuberancia central*, descrita habitualmente como “campana”, “domo” o “pezón” (que en inglés se define con los términos *boss*, *dome* o *nipple*). En este segundo tipo el golpeo en su abombamiento central genera una nota de altura determinada; es decir, se trata de instrumentos afinados en una nota concreta (que no tiene por qué coincidir con el sistema de doce notas occidental). Son suspendidos vertical u horizontalmente y suelen tener un reborde de anchura o profundidad muy variable, desde el más estrecho (similar al del gong *Chao* en la anterior categoría) a los muy anchos, superiores en profundidad al mismo diámetro del gong. Ejemplos de estos instrumentos con rebordes más profundos se hallan abundantemente entre los gongs con forma de tetera (designados genéricamente en lengua inglesa como *kettle gongs*) del gamelán indonesio o del *kulintang* filipino.

En el Sudeste asiático los gongs afinados se utilizan en una gran variedad. Es frecuente disponerlos en suspensión horizontal sobre soportes rectilíneos o circulares. Sus dimensiones suelen ser reducidas y su protuberancia central bastante pronunciada. Ejemplos de estos “teclados” o “carillones” de gongs afinados los hallamos en Malasia con el *Mong*, un conjunto de gongs dispuestos en una especie de armazón cuadrado; en Camboya con el *Khong*, verdadero “teclado” de gongs dispuestos en semicírculo; o en Tailandia y Birmania con el *Tjiwaing*, en el que los gongs se disponen en un armazón circular de madera para ser tocados por un único intérprete, situado en el centro exacto del círculo. En todos los casos, la interpretación se caracteriza por su alta densidad rítmica y melódica y la gran habilidad técnica requerida.

En cuanto a la afinación del instrumento, en los gongs con pezón o protuberancia central ésta se lima para bajar su altura, mientras que para subirla se rebaja la superficie plana (Tranchefort 1985). También se recurre a una mezcla particular de cera de abeja y plomo (actualmente resinas sintéticas) que, adherida a la cara interior de la protuberancia central, añade peso y

reduce la vibración, bajando la altura del sonido. En el caso de los gongs que componen el *kulintang* filipino, el herrero afina estos instrumentos en un proceso llamado *tongkol*, martilleando el pezón por la cara interna para elevar el tono o por la cara externa para bajarlo.

El timbre de los gongs con protuberancia central se asemeja más al de la campana o al de ciertos metalófonos que al de los gongs planos descritos en la primera categoría. Además de la nota fundamental, en algunos casos se producen otras series de frecuencias armónicas que consiguen un efecto de bordón.

3) *Gongs en forma de cuenco o recipiente*. Estos idiófonos también son conocidos como cuencos cantores (designados genéricamente en lengua inglesa como *singing bowls*). En la actualidad son muy populares los tibetanos, aunque existe una amplia variedad de ellos en diferentes países. En puridad, este tipo es más propio de la familia de las campanas que la de los gongs (la máxima vibración de los cuencos se produce en los bordes y la mínima en el vórtice), por lo que no haremos referencia en detalle a los mismos.

La palabra “gong”: etimología y sinónimos

El término “gong” tiene su origen en Java, donde algunos investigadores sugieren que era utilizado para referirse a un instrumento concreto de la orquesta gamelán: el *bonang* (McNamara 2012). Sin embargo, su significado y atribuciones fueron cambiando a lo largo del tiempo, de modo que actualmente nos sirve para referirnos de manera genérica a cualquier instrumento de percusión metálico y con forma de disco que proceda del Oriente.

En el siglo XIV d.C. el poema panegírico javanés *Nagarakertagama* menciona el término “gong”, aunque la voz era posiblemente desconocida en las inscripciones del viejo javanés y balinés que datan del siglo VIII d.C.

En las zonas de Asia donde su uso es histórico, los gongs reciben multitud de nombres. En la zona continental aparecen en idiomas locales de

origen austronesio y austroasiático, sánscrito y chino. En la extensa compilación *The Garland Handbook of Southeast Asian Music* (2008) se registran múltiples denominaciones para países como Vietnam, Camboya o Filipinas.

En lengua vietnamita la palabra *Cồng* representa el término original para gong, mientras que la palabra *Chiêng* podría considerarse una forma onomatopéyica para el sonido de los gongs planos. No obstante, en Vietnam también reciben diferentes denominaciones en función del tamaño: los grandes, *Chiêng* y *Cồng*; los medianos, *Thanh* la o *Tum*; y los pequeños que se sujetan manualmente, *Đâu* o *Tang*.

En Camboya la palabra jemer para designar a todos los gongs es *Korng*, ya sean planos o con protuberancia central.

El término *Kangsa* (palabra que procede del sánscrito *Kamsa*) es mencionado en escrituras jemeritas que datan del siglo VII d.C. e inscripciones Sham de los siglos IX, X y XII d.C. (Nicolás 2009). De acuerdo con Monier-Williams (1899: 241), el *Kansa* es una aleación de cobre blanco, metal de campana o latón, pero también un tipo de instrumento musical, es decir, un gong o una lámina de metal golpeada con una baqueta o maza.

En Filipinas, el término *Gangsa* se refiere a gongs planos y a conjuntos de gongs planos en las montañas del Norte de Luzón (Manguin, Mani & Wade 2011). El término aparece, de hecho, en un reporte del Padre Aduarte y otros frailes españoles describiendo los primeros intentos de cristianizar la zona ya en 1595 (Aduarte 1640). Los monjes reportaban que podían escuchar “lejanos rituales hechos por los pobladores, durante los cuales hacían un gran ruido con sus voces y con sus gazas, que son sus campanas, aunque no están hechas igual que nuestras campanas” (Aduarte en Blair & Robertson, 30: 300).

En otros informes españoles más recientes, diccionarios incluidos, el término “campana” se usa para referirse a los gongs, independientemente de que sean planos o con protuberancia central. Un diccionario de la lengua pangasinán, compilado a finales del siglo XVII d.C. por Lorenzo Cosgaya,

recoge *Gangsa* como “cobre o latón”. El término bronce es también traducido como *Gangsa*. En otras partes de Luzón a los gongs planos se les llamaba *Palaye*, como se recoge en un diccionario tagalo de principios del siglo XVII d.C. y en otro pangasinán de inicios del XX d.C.

En India los gongs no son instrumentos muy comunes, siendo más utilizados los de tipología plana, sin protuberancia central. En este país se registran varias voces para los gongs planos, con variación regional. Algunas de las más utilizadas son *Kansya*, *Kansa*, *Kansar*, *Thali*, *Tala* y *Cennalam* (Nicolás 2007).

Se pueden encontrar referencias escritas sobre gongs en la literatura antigua india. En el *Artha-shastra*, tratado de economía y política compuesto entre los siglos II y IV d.C., se menciona a los gongs como *Kamsa-Tala*, fabricados por herreros con diferentes aleaciones de bronce. En el *Rasaratna-Samuccaya*, texto alquímico del siglo XII d.C., y el *Cilappattikaram*, un clásico tamil, se documentan gongs como *Kamsya* o *Kancam*, referidos a gongs planos en aleación de bronce. En el norte de la India, gongs planos de bronce y discos de bronce son llamados generalmente *Thali*.

En Indonesia, el término *Gangsa* ya figura en textos del antiguo javanés que se remontan a los siglos IX-X d.C. En estas inscripciones aparece en dos contextos: uno referido a los herreros del bronce (*pandaigangsa*) y otro para la palabra *gangsa* en solitario o en combinación con otras tres referidas a metales, como *tambaga/tamwaga* (cobre), *wsi/wesi* (hierro) y *mas* (oro). Es posible que en un estadio tan temprano *gangsa* aludiera más bien a una aleación metálica y no tanto a un instrumento musical (Manguin, Mani & Wade 2011).

En China, el término para referirse a los gongs es *Luo*, al que se le añade un prefijo para especificar el tipo, tamaño o la variante regional. Por ejemplo, atendiendo al tamaño: *Daluo*, gong de gran tamaño; *Jingluo*, gong de tamaño medio; *Xiaoluo*, gong de tamaño pequeño (Qiang 2011). Los gongs se

mencionan en la literatura china desde principios del siglo IX d.C. en adelante, con nombres onomatopéyicos como *Shaluo* y *Zhengluo*.

Distribución geográfica de los gongs

Actualmente, los principales núcleos productores de gongs del continente asiático se encuentran en Filipinas (Norte de Luzón y Mindanao), Indonesia (Borneo, Java, Bali), Birmania, Laos, Tailandia, Malasia Occidental, Vietnam, China y Japón. Por otra parte, se consideran como precursores históricos Annam (actual Vietnam), Birmania, Java (donde se contaba con la mayor variedad) y China (concretamente el Sudeste del actual país). Otra región que podría considerarse como precursora es la del subcontinente indio, a pesar de que los gongs allí ya no son instrumentos representativos (históricamente, en cambio, pudo ser uno de los primeros focos de construcción y uso múltiple).

Los gongs más antiguos parecen ser los planos o ligeramente abombados, con un reborde estrecho (Sachs 1940). También parecen gozar de mayor difusión, encontrándose desde la India a Japón y en Borneo.

A finales del primer milenio de nuestra era, los gongs planos ya se usaban en Borneo, Sumatra y la Península de Malaca, con pruebas de su existencia en otros lugares con los que se mantenían intercambios mercantiles, como la India, Vietnam y China, formando parte de una ruta comercial que pasaba por Filipinas (Nicolás 2009). Este tipo de gongs continúa tocándose en la actualidad en las tierras montañosas del Norte de Luzón (Filipinas), en las Tierras Altas Centrales de Vietnam, Sur de Bali, Oeste de Malasia, Tailandia, Camboya, Laos, Birmania y China.

En cuanto a los gongs con protuberancia central, son más característicos de la zona Este del Archipiélago Malayo. Se usan actualmente en países como Tailandia, Birmania, Indonesia y Filipinas. Dentro de su tipología, los gongs con reborde profundo que recuerdan a una tetera, más

comunes entre Birmania y la zona Este del Archipiélago, podrían ser los más modernos de los tres tipos (con abundantes ejemplos en la música gamelán).

Construcción y composición metalúrgica de los gongs

En este apartado describiremos brevemente el proceso de construcción del gong, un proceso que ha permanecido en secreto durante siglos, así como su composición metalúrgica. Los gongs se han construido utilizando diversos materiales a lo largo de la historia, siendo los de composición metálica los más representativos. Entre todas las aleaciones, la de mayor importancia, tanto por su uso extensivo como por sus capacidades acústicas, es sin duda la del bronce.

La tecnología del bronce se considera uno de los hitos más importantes de la historia de la humanidad. Las dataciones relacionadas con su aparición y desarrollo en la llamada Edad del Bronce¹ están sujetas a constantes modificaciones al hilo de los nuevos hallazgos arqueológicos, por lo que sólo citaremos fechas aproximadas de su aparición en diversas zonas geográficas.

La primera utilización del bronce se atribuye en la historiografía a civilizaciones mesopotámicas, extendiéndose después su uso hacia Asia Menor (Anatolia), más tarde a la antigua Grecia y posteriormente a Asia Central y China. La fabricación más antigua de objetos de bronce en Asia parece bascular entre India, Tailandia, Vietnam y China (Higham 1996).

El bronce es una aleación formada por cobre y estaño en proporciones muy variables. Dicha aleación ofrece unas características físicas excepcionales, utilizándose históricamente para la construcción de herramientas, armas, escultura o instrumentos musicales, entre otros muchos

¹ Edad del Bronce: período de la Prehistoria en el que se desarrolló la metalurgia de esta aleación. El término fue acuñado en 1820 por el arqueólogo Christian Jürgensen Thomsen para Europa y Oriente Próximo. A título orientativo, en Mesopotamia la técnica de su aleación se remonta al 3500 a.C.; en Asia Menor (Anatolia), a algún momento previo al 3000 a.C.; en la Antigua Grecia, hacia el 2500 a.C.; en Asia Central, en torno al 2000 a.C. (zona de Irán y Afganistán); en China, hacia al 1800 a.C. (Dinastía Shang) y en Japón hacia el 500 a.C. (finales Período Jōmon), junto a la del hierro.

objetos. Otras aleaciones del cobre son la del latón (formada por cobre y cinc, inferior al bronce en propiedades acústicas) y la alpaca (cobre, níquel y cinc). La tecnología de fabricación de bronce con alto contenido en estaño ya era conocida en la Antigüedad en India, Tailandia, Borneo, Java y China.

La fórmula utilizada para la construcción de los gongs depende de la calidad y destino de los mismos. Además, hay que tener en cuenta que los porcentajes de elementos constituyentes han variado en el tiempo y que cada cultura tiene sus peculiaridades, no sólo en el uso, sino en el modo de construir tales instrumentos. No obstante, se sabe que una proporción común en la elaboración de gongs y campanas de buena calidad es del orden de 80%Cu² y 20%Sn³, conocida en la actualidad como “B20” o “metal de campana”. Esta proporción se habría mantenido hasta nuestros días, como recogen los estudios sobre gongs efectuados por Quigley (1995) en Java Central. En ejemplares de calidad inferior se tiende a reducir la proporción de cobre mientras se incrementa la de estaño, añadiéndose otros elementos como el plomo en la mezcla. Se dice de los gongs de color oscuro que poseen cierta aportación de hierro. En Annam (actual Vietnam) algunos gongs especiales mejoraban su sonoridad con un aporte sustancial de plata. También sabemos que durante la Antigüedad y en determinados ámbitos se llegó a añadir cierta cantidad de oro, extremo documentado en algunos ejemplares chinos e indonesios.

La investigación llevada a cabo por Goodway y Conklin (1987) sobre gongs planos de las tierras altas del Norte de Luzón (Filipinas) indica que la aleación de los mismos presentaba como principales componentes el cobre (59,3% -77,9%), estaño (21,0% -24,5%), plomo (0,10% -1,12%) y zinc (0,11% -0,30%), detectándose otros catorce elementos menores y de traza. Estos resultados se extrajeron del análisis de veintitrés muestras de gongs procedentes de la provincia de Ifugao. Resultados similares se pueden extrapolar a objetos de bronce hallados en Corea, Irán, India y Tailandia.

² Cu: símbolo del cobre

³ Sn: símbolo del estaño

Existen al menos dos obras de referencia que tratan de modo monográfico el proceso de fabricación de los gongs, ambas bastante antiguas. Una es *Gong und Gongspeil*, de Heinrich Simbringer (1939, E.J. Brill, Leiden), centrada en los gongs y todo lo referente a su construcción a lo largo del Sudeste asiático, incluyendo países como Filipinas, Japón, Annam (hoy una región de Vietnam) y Formosa (actual Taiwán). La otra es *De Gong-Fabricatie te Semarang*, de Edward Jacobson y J.H. van Hasselt, publicada en 1907 y traducida a lengua inglesa por Andrew Toth en 1975 con el nombre de *The Manufacture of Gongs in Semarang*.

En realidad, los pormenores de la construcción de gongs permanecieron históricamente envueltos por la leyenda y el misticismo. Se mantuvieron en secreto durante siglos, transmitiéndose de padres a hijos en el seno de ciertas familias privilegiadas, desde tiempos inmemoriales. Esta circunstancia aún se da en muchos países asiáticos, como Indonesia y Vietnam.

James Blades, en su libro *Percussion Instruments And Their History* (1970), describe sintéticamente los cinco procesos de construcción de un gong, los mismos que Jacobson y Van Hasselt habían expuesto en 1907, de manera pionera y con detalle. Estos procesos serían: fusión y vertido, martillado, suavizado o desbastado, afinación, pulido y decoración.

1) *Fusión y vertido*. En primer lugar, los metales constituyentes se calientan juntos en un fuego de carbón vegetal avivado por fuelles, hasta alcanzar la temperatura de fusión de todos ellos (en otros procedimientos el cobre se funde primero y después se añaden el resto de elementos). A continuación, los metales fundidos se vierten en un molde con la forma aproximada del gong (antes del vertido, el maestro herrero realiza unas pruebas para dar el visto bueno). Estos moldes son de diversos materiales, usándose desde la cerámica hasta moldes metálicos o cera.

2) *Martillado*. Es el proceso en el que el herrero da la forma definitiva al gong. Para ello, el metal se recalienta repetidamente, mientras se martillea una y otra vez. Así, el herrero moldea el metal al rojo, comenzando por su centro,

mientras los ayudantes giran el molde y auxilian en el martillado. Acto seguido, el gong, ya con su forma definitiva, se rodea con un aro de hierro y se calienta hasta alcanzar el rojo vivo, enfriándose rápidamente al sumergirlo en agua. Esto hace que el metal adopte propiedades elásticas, manteniendo la resistencia para el siguiente proceso de martillado (durante su afinación).

3) *Suavizado*. Se efectúa un desbastado de las desigualdades y asperezas que el gong pudiera tener en su superficie, rellenando las pequeñas imperfecciones con una resina aplicada mediante unas varillas al rojo vivo. La resina se solidifica al enfriar y se torna extremadamente dura. Tras este proceso se deja reposar al instrumento.

4) *Afinación*. Constituye uno de los trabajos más delicados y por lo tanto será efectuado a golpe de martillo por un experto herrero (el número necesario de golpes de martillo y las posiciones y ángulos en los que hay que golpear es un arte en sí mismo). Una vez finalizado este proceso, se recalienta de nuevo el gong, permitiéndosele enfriar lentamente; adquiere entonces la dureza necesaria para desempeñar su función.

5) *Pulido y decoración*. Una vez afinado, se procede al pulido del instrumento siguiendo diferentes patrones que dependerán de su tipo y la tradición cultural. El *Chau* gong chino, por ejemplo, se pule actualmente en círculos concéntricos, permaneciendo un círculo sin pulimento en el borde y otro en su centro, por lo que adopta un aspecto similar al de una diana. También es cierto que muchos gongs obvian el proceso de pulido, aunque lo más habitual es que éste se produzca, aunque sea en su cara exterior. En ciertos casos también se decoran, empleándose para ello diversos motivos ornamentales (el dragón es uno de los más recurrentes, especialmente en el caso de los gongs chinos).

Respecto a la valoración tradicional, se considera que Java -y especialmente la ciudad de Semarang- es el centro donde más se ha perfeccionado la forja de gongs, elevándola a su máximo nivel de complejidad. En esta zona se producen instrumentos de gran belleza y excelente sonido. Sirvan como ejemplo los gamelanes custodiados en las Cortes de Java Central,

auténticas piezas maestras. En la actualidad, la industria de los gongs de gamelán permanece viva en ciudades indonesias como Surakarta.

Posibles orígenes y evolución de los gongs

Todo lo que rodea al origen del gong es incierto y oscuro. Su grado de antigüedad, como sucede con otros instrumentos “ancestrales”, todavía constituye un misterio. La dificultad para atribuirle una patria y datación precisas aún es mayor por su escasez en el registro arqueológico. Es más, algunos hallazgos aislados (tanto en Asia como en Europa) han incrementado las incertidumbres y alimentado la aparición de nuevas hipótesis. No es menos cierto que el origen de los instrumentos musicales suele ser mucho más antiguo que sus restos materiales conocidos o las referencias en inscripciones, pintura, escultura, etc.

A pesar de todo, diversas autoridades en etnomusicología y organología han aventurado lugares y fechas para el origen del gong, así como determinados cursos de evolución y expansión del instrumento. En este sentido, algunos especialistas señalan al Noroeste de la India (o Suroeste de China) como posible lugar de nacimiento. Otros, al Cercano Oriente y en torno al siglo VIII a.C. (Simbriger 1939), donde el gong pudo desarrollarse a partir de otro idiófono discoidal de bronce, sin protuberancia central. Un tercer grupo de investigadores mencionan a Indonesia (concretamente a la isla de Java) como cuna del instrumento, situando su origen en torno al siglo IV a.C. y justificándolo como evolución de los tambores de bronce procedentes de Asia continental, en última instancia de la cultura *Dong-Son* (Kunst 1947). Existen además multitud de teorías menos fundamentadas o plausibles que no vamos a enumerar, algunas sorprendentes desde el punto de vista folclórico y antropológico.

En cualquier caso, el aspecto del gong primigenio pudo ser muy diferente del que conocemos en la actualidad. Es factible que la percusión de una lámina metálica de bronce suspendida de un marco haya sido práctica

arcaica y generalizada, sin limitarse de hecho a ninguna cultura o zona geográfica exclusiva.

Oriente Próximo y la antigua Grecia

González-Cobo menciona en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (2012) que, en su origen y forma más primitiva, el gong quizá proviniera de las zonas de lenguas iránicas, de Asia Menor y de Grecia. En este sentido, González-Cobo se remite a Sexto Empírico (médico y filósofo griego del siglo II d.C.) que, en su obra *Contra los astrólogos, en contra de los profesores (Libro V)*, cuenta de los caldeos (ocupantes de la Mesopotamia meridional en el primer milenio antes de la era) el uso del gong en situaciones singulares, entre ellas la de conocer el signo zodiacal del recién nacido.

También se sabe que en Dodona los sacerdotes tocaban una lámina de bronce (símbolo de la omnipotencia divina) para imitar el trueno y contribuir a las predicciones de futuro (su timbre era el mismo que el divinal). En Dodona se hallaba el oráculo más antiguo de Grecia, mencionado por Homero en la *Iliada* y *Odisea*, consagrado en su origen a Zeus y aún en uso durante la época romana. J. G. Frazer, en *La Rama Dorada*, menciona lo siguiente:

Quizá los gongos o tantanes de bronce que mantenían un continuo fragor en el aire alrededor del santuario, significaban una imitación del tronar casi continuo que rodaba y retumbaba en las fragosidades de las ásperas y estériles montañas que encerraban el sombrío valle (Frazer 1890: 197).

En el culto a Zeus, además de las láminas de bronce, pudieron usarse también cuencos y calderos de esta aleación, que quizá mantendrían relación con los usados en países del lejano oriente desde hace siglos. Parece que estas formas primitivas de gong (*Echion*) estuvieron asociadas a las ceremonias funerarias de *poleis* como Esparta y Eleusis (Tranchefort 1985).

No menos interesantes son las informaciones sobre la relación entre el mito fundamental de Deméter (núcleo de los misterios eleusinos) y el uso del gong. En el himno homérico a Deméter (siglo VII a.C.) se relata cómo Hades

secuestró a Perséfone y cómo su madre (Deméter) vagó por la tierra en su busca, hasta que Zeus obliga a Hades a liberarla, enviando a Hermes para su rescate. El mito era representado por el sacerdocio de Eleusis. Al parecer, los iniciados eran enviados al exterior para buscar a Perséfone iluminados por sus antorchas, como la propia Deméter en su himno, hasta que el hierofante, sumo sacerdote de Eleusis, tocaba una especie de gong. El instrumento servía de señal, convocando a los iniciados para presenciar juntos la recuperación de Perséfone, que garantizaba temporalmente la fertilidad de la tierra (Bull, Lied & Turner 2012).

Eruditos de la talla de Jeremy Montagu aportan más datos interesantes sobre los orígenes del gong, algunos recogidos en *Origins and Development of Musical Instruments* (2007). En dicha obra, se menciona que una de las primeras pruebas de la existencia del instrumento se hallaría en Creta. En la leyenda cretense sobre el nacimiento de Zeus, los guerreros jóvenes temen que Cronos ahogue al neonato, tal y como había hecho con sus vástagos anteriores, por lo que golpean sus escudos para ocultar los sollozos infantiles. Se conserva un disco de bronce en el museo de Heraclión (que data del inicio del siglo VII a.C.), encontrado en la cueva de Ideon, retratando una escena en la que dos hombres jóvenes golpean sendos discos metálicos, entre los que se situaría un Zeus recién nacido. ¿Es este disco uno de los primeros gongs? Según Montagu, su iconografía indicaría el origen del instrumento en alguna parte de Asia Central, desde la que se extendería tanto al Oriente como al Occidente (Montagu 2007).

Otras noticias también apuntan al uso de escudos como gongs, nada extraño si recordamos que la acción de golpear estos objetos metálicos como forma de intimidación o comunicación fue habitual en algunas culturas europeas (y no europeas). Sirvan como ejemplo las danzas procesionales en

las que *Coribantes*⁴ griegos o *Saliares*⁵ romanos golpeaban rítmicamente sus escudos.

McNamara comenta en su monografía de 2012 que los *hoplitas* (ciudadano-soldado de infantería pesada, perteneciente a la armada griega), portaban un gran escudo redondo (del orden de 1 m de diámetro) de madera maciza, conocido como *hoplon* o *aspis*, al que se solía fijar una lámina de bronce en su cara exterior. Esta lámina de bronce aumentaba la resistencia, pero también poseía unas características similares a las del gong plano, por lo que el autor sugiere que los griegos de la época bien pudieron usarla como instrumento. Menciona además que los escudos capturados durante las campañas bélicas pudieron ser desmantelados por los enemigos, precisamente para extraer dichas láminas de bronce, que se venderían después en transacciones comerciales o refundirían para elaborar nuevos objetos. De todos modos, nos parece improbable que el gong haya evolucionado desde aquellas piezas, cuando en la época ya existían en Asia consumados instrumentos metálicos de la calidad de los Tambores de Bronce de Vietnam o el Sudeste de China.

Basándose en citas bíblicas, de nuevo Montagu señala la *Carta de San Pablo a los Corintios, 13:1*: “Si hablo las lenguas de los hombres, y aun las de los ángeles, pero no tengo amor, no soy más que un metal que resuena o un platillo que retiñe”. En este caso, el investigador apunta a que el uso del símil “metal que resuena” sólo tendría sentido si los habitantes de Corinto estuvieran familiarizados en la época (siglos I-II d.C.) con algún tipo de gong. De esto se deduciría que Pablo conocía que en Palestina el gong se asociaba aún a Cibeles y su culto, el mismo que bajo distintos nombres se extendió por todo Asia Menor y Oriente Próximo (Montagu 2002).

⁴ Coribantes: En la mitología griega eran bailarines dotados de casco, armadura y escudo que celebraban el culto de la diosa frigia Cibeles danzando al son de diversos instrumentos de percusión y viento.

⁵ Saliares: Sacerdotes de Marte, el dios de la guerra de la Antigua Roma. Eran doce jóvenes aristócratas, ataviados con una peculiar vestimenta guerrera en la que destacaban sus sombreros de punta (*apex*) y escudos sagrados de bronce.

Otra teoría muy socorrida entre los estudiosos de la materia es la de que Alejandro Magno (356-323 a.C.) pudo contribuir a la difusión del gong, llevándolo desde Grecia hasta Asia Central o incluso a la India, mediante sus conquistas. Son innumerables los logros atribuidos al personaje histórico y quizá sea más factible que con Alejandro el gong haya hecho el camino inverso, dado el grado de sofisticación que, como ya dijimos, exhibían los instrumentos de bronce de algunas culturas contemporáneas en Asia, muy superiores en refinamiento a los occidentales. Siglos antes del nacimiento de Alejandro, la sofisticación de los cuencos chinos de bronce *Shang* (1600-1046 a.C.) ya exhibía una pericia jamás igualada. En fin, más plausible que una difusión alejandrina sería que, como sucedió con las campanas, el budismo contribuyera a la expansión del gong por Asia.

También parece atestiguado el uso romano del gong durante el Imperio, como señala un ejemplar descubierto en Wiltshire (Inglaterra) durante unas operaciones mineras (Blades 1970). Posee un reborde profundo y se ha datado como perteneciente al siglo I-II d.C. No obstante, se trata de un hallazgo aislado, difícilmente correlacionable. Lo lógico sería que un imperio que dominó Europa durante varios siglos, alcanzando tal distribución geográfica, nos legase más objetos análogos.

El Lejano Oriente

Eruditos de la talla de Sachs o Blades citan que, según la tradición china, el origen de los gongs se situaría en un mítico país llamado *Hsi-Yü*, localizado entre las actuales Tíbet y Birmania, en torno al siglo VI d.C., coincidiendo con el reinado del Emperador *Hsüan Wu* (500-516 d.C.). En este sentido, la enciclopedia *Tongdian* (801 d.C.) señala que los gongs llegaron a China desde Asia Central y que su primer uso dataría de principios del siglo VI d.C. Para Sachs estos primeros gongs diferirían de los gongs planos usados actualmente en China. Dado que su nombre *sha lo* significa algo así como “recipiente”, se trataría más bien de objetos con un tamaño relativamente

grande, capaces de emitir un potente sonido y con un aspecto similar a dos instrumentos que han llegado hasta nuestros días. Uno de ellos sería el *Tjing* coreano y otro el *Rang* de los Garo (etnia aborigen de Assam, estado situado al Nordeste de la India que conserva muchos objetos e instrumentos de la antigua China). La conclusión de Jaap Kunst es que el gong llegaría a China a principios del siglo VI d.C, proveniente de alguna región situada al Oeste (Blades 1970).

Nuevamente Sachs enuncia una interesante teoría sobre del origen de los gongs planos con reborde poco profundo, aparentemente los más antiguos. Según este autor, el tipo procedería de tambores de marco chamánicos (membranófonos en los que el diámetro de su parche es mayor que la profundidad del marco) similares a los usados en Asia Central y del Norte y en la India. Algunos de estos tambores (*framedrums* en inglés) se sostienen verticalmente y se golpean con una baqueta o mazo. Como curiosidad, las decoraciones en forma de círculos concéntricos en torno a su centro recuerdan pinturas similares que se usaban en la ornamentación de algunos instrumentos de la antigua Grecia. Por otra parte, los gongs con protuberancia central, más modernos que los planos, pudieron originarse a partir de otros tambores que llevaran parches de afinación en el centro de las membranas, como es el caso de algunos tambores hindúes y malayos (Sachs 1940).

El gong más antiguo documentado se descubrió en una tumba del sitio de Guixian, en la Región Autónoma Zhuang de Guangxi (China). Data de principios de la dinastía Han Occidental (206 a.C.-25 d.C.) y consiste en un disco de unos 32 cm de diámetro, tipología plana y con un reborde estrecho en el que se encuentran tres anillas, por las que se suspendía originalmente. Algunos estudiosos afirman que este ejemplar parece relacionado con los actuales gongs de tipo *Chao*, los más familiares en Occidente. Otros investigadores más entusiastas señalan que el hallazgo demostraría que los gongs estaban usándose en China al mismo tiempo que, presumiblemente, en el Imperio Romano.

El descubrimiento de Guixian representa nuevamente, como ocurría con el de Wiltshire, un hallazgo aislado y difícilmente correlacionable con otros posteriores, pero parece certificar que los gongs ya eran conocidos en China en el Primer Milenio antes de nuestra era, si bien aún no serían instrumentos muy extendidos, alcanzando cierta popularidad sólo en torno al siglo VI d.C. En cuanto a su presencia en una tumba, es evidente que muestra cierto valor o prestigio. El gong ya era un bienpreciado y digno del ajuar funerario de un noble poderoso.

En la mitología javanesa se cuenta que el gong fue creado por el Rey-Dios *Sang Hyang Guru* (año 230 d.C.), quien gobernaba Java desde su palacio en el Monte Lawu (un volcán de más de tres mil metros de altitud). Este personaje, en su necesidad de invocar a los otros dioses, creó el gong como instrumento de comunicación. La necesidad de enviar mensajes más complejos le llevaría a inventar nuevos tipos de gong para su uso coordinado, dando lugar al gamelán (McNamara 2012).

Las fuentes iconográficas (especialmente la escultórica y, en menor medida, la pictórica) ofrecen más información valiosa acerca de los orígenes del gong, no siempre libre de contradicciones. En algunos casos no se sabe con certeza si los objetos representados son gongs u otro tipo de instrumentos (como los tambores) y en otros es difícil establecer una cronología fiable.

En India encontramos algunas de las representaciones más antiguas conocidas, como la del bajorrelieve de Amaravati (en el actual distrito de Guntur, perteneciente al estado de Andhra Pradesh, al Sureste del país), datado entre los siglos II a.C. y VII d.C. En él se representa un gong colgado de una vara que reposa a su vez sobre los hombros de dos personas, una de las cuales porta una maza con la que golpea el instrumento. No es posible determinar si se trata de un gong plano o de protuberancia central. Con todo, la presencia del gong en la India se remontaría *-terminus ante quem-* a algún momento entre el siglo II a.C. y el siglo VII d.C., época en la que a este tipo de instrumentos se les designaba *Kansya* o *Kamsa*, como ya dijimos.

Otro ejemplo iconográfico de gong en India lo encontramos en un templo de Hoysala (al Sur del país), más concretamente en un bajorrelieve perteneciente al siglo XII d.C. Representa un gong plano de 30-40 cm, suspendido por una cuerda insertada en el reborde. Una persona lo sostiene con su mano izquierda y golpea una maza con la derecha. Al lado, otros dos músicos tocan tambores de doble parche (usando las dos manos) que portan con una correa desde sus cuellos hasta los hombros (Deloche 1988). La iconografía recuerda a muchas otras de gongs en templos de Camboya, Champa y Java; también a las numerosas prácticas procesionales de Java (Kunst 1973), Bali (McPhee 1968) y Sulu (Maceda 1998) donde gongs con pezón y tambores de doble parche son protagonistas.

En Camboya los gongs se encuentran representados en el templo de Baphuon (siglo XI d.C.) o en los relieves de Borobudur, la monumental estupa budista construida en el Centro-Sur de Java entre los siglos VIII-IX d.C., donde un gong de fondo profundo y con pezón (Kunst 1973) acompaña a una gran variedad de instrumentos (trompetas naturales de caracola, flautas traveseras y de pico, órganos de boca, laúdes, cítaras, tambores de dos cabezas o campanas). Aparecen también en siglos posteriores en bajorrelieves de los templos de Kediri (siglo XIII d.C.), Panataran, Ngimbiy Kedaton (siglo XIV d.C.) y Sukuh (siglo XV d.C.). En el mismo templo de Angkor Vat, podemos encontrar un bajorrelieve de ocho gongs dispuestos en fila, que representa un instrumento similar al *Kulintang* de Mindanao (Filipinas).

La dirección de la difusión cultural en el Sudeste asiático es probable que se haya producido del continente hacia las islas, siendo probable que se produjera ya desde el Segundo Milenio antes de la era, pasando por Taiwán y Filipinas.

Estudios etnográficos del siglo XX -como por ejemplo *Early Interactions Between South and Southeast Asia: Reflections on Cross-Cultural Exchange* (2011)- documentan un comercio constante de objetos de bronce desde el descubrimiento de esta aleación hasta la actualidad. Gracias a estos estudios se sabe que en el siglo IX d.C. había una importante variedad de gongs, algo

de lo que dan fe los restos arqueológicos encontrados, algunos de ellos enclavados en zonas terrestres y otros procedentes de naufragios. En ese siglo IX d.C. la construcción de gongs parecía florecer en Java (especialmente en el entorno de Semarang) y en otras partes del Archipiélago Malayo. Recientes investigaciones en arqueología e Historia de Asia -como las publicadas por Arsenio Nicolás en 2009- se han centrado en el papel del mar y el comercio marítimo como medio de intercambio musical, interconectando el Sudeste asiático con China, India, África y el Mediterráneo al Norte y Oeste, y con Oceanía y América al Este.

En el Sudeste asiático se conocen al menos diecinueve sitios con instrumentos musicales en entornos arqueológicos marítimos y fluviales. Estos yacimientos se disponen a lo largo de las principales rutas comerciales que unían por mar Asia con África y el Mediterráneo. La datación de los naufragios se efectúa principalmente mediante el estudio de los utensilios y la cerámica que viajaban a bordo de las naves, usando el método del radiocarbono y apoyándose en las monedas fechadas.

El registro marítimo más antiguo de gongs planos en Asia corresponde a un naufragio del siglo X d.C. localizado al Este de Malasia (Nicolás 2009). Allí se encontraron 61 gongs planos, con diámetros que varían entre los 41-43 cm, además de cerámica china. El barco probablemente partió de China y pasó por Filipinas en su camino a Borneo. La fecha del naufragio coincide con los primeros asentamientos chinos documentados en el extremo norte de Sumatra y con el registro arqueológico más antiguo en Singapur (McKinnon & Lukman, Sinar 1974). A través de su estudio y el de otros similares, se piensa que los gongs planos eran conocidos desde el siglo X de nuestra era al menos alrededor de Sumatra, la Península de Malaca, Singapur y Borneo. Por otra parte, en uno de sus últimos artículos, Maceda propuso que los gongs planos con reborde estrecho encontrados en el norte de Luzón, Filipinas, podrían provenir de Vietnam (Maceda 2004)

En cuanto a los gongs con protuberancia central, comienzan a aparecer en el registro arqueológico marítimo a partir del siglo XIII d.C. Varios naufragios

de esta época tienen Tailandia como puerto de origen, siendo contemporáneos a la Dinastía *Song* del Sur (1127-1279), a la Dinastía *Yuan* (1279-1368), a las invasiones de los mongoles y al período *Singasari-Majapahit*. Ésta fue también la época en la que los *Thai* comenzaron a dominar los territorios colindantes.

Al mismo tiempo que los gongs planos y gongs con pezón aparecían en Filipinas, Indonesia y el centro de Vietnam, la tecnología de fabricación de bronce con alto contenido en estaño ya era conocida en India, Tailandia, Borneo, Java y China.

Conclusiones

Actualmente conocemos como “gong” a una familia de instrumentos de percusión con morfología usualmente circular o discoidal, de construcción típicamente metálica y con el bronce como aleación más apreciada por sus propiedades acústicas (en especial la fórmula conocida como “metal de campana” o “B20”, 80% Cu - 20% Sn).

A grandes rasgos, diferenciamos tres grandes grupos de gongs. El primero lo constituyen los gongs planos (con sonido expansivo y altura indeterminada), circunscritos hoy a los territorios del Norte de Luzón (Filipinas), Tierras Altas Centrales de Vietnam, Sur de Bali, Oeste de Malasia, Tailandia, Camboya, Laos, Birmania y China. El segundo grupo lo forman los gongs con protuberancia central (de sonido acampanado y altura determinada, es decir, afinados en una nota concreta), muy asociados a la zona Este del Archipiélago Malayo y con uso actual en Tailandia, Birmania, Vietnam, Indonesia y Filipinas. El tercer grupo se corresponde con los gongs en forma de cuenco, de características más próximas a la campana y foco principal en países como Japón, China, Tíbet, Nepal, Vietnam o Tailandia.

En cuanto al término “gong”, se cree que tendría origen javanés y onomatopéyico, adoptándose en la actualidad como genérico para toda la familia, sin distinción tipológica. Existen sin embargo multitud de voces en otras lenguas, como *Công-Chiêng* (Vietnam); *Korng* (Camboya); *Gangsa*, *Gansa* o

Palaye (Filipinas); *Kansya, Kansa, Kansar, Thali, Tala* o *Cennalam* (India); *Gangsa* (Indonesia); o *Luo* (China).

Los métodos tradicionales de construcción continúan vigentes en la actualidad, incluyendo la transmisión secreta e intergeneracional. No obstante, podemos diferenciar varios procesos típicos: la fusión y vertido, el martillado, el suavizado o desbastado, la afinación y, finalmente, el pulido y decoración. Es la afinación el estadio que requiere mayor pericia y experiencia por parte del herrero.

Aunque las investigaciones sobre el instrumento son numerosas, ninguna ha determinado con claridad su origen exacto (suponiendo que su invención fuera atribuible a una cultura y momento histórico concretos). No es descartable la hipótesis poligénica, en la que el instrumento surgiera en regiones tan distantes como Grecia o la India, de manera sincrónica o diacrónica y con una posible difusión posterior a lo largo de rutas de intercambio comercial y cultural.

Sabemos con certeza que los gongs de morfología actual se remontan, cuanto menos, al siglo II d.C., popularizándose a lo largo del Sudeste asiático en torno al siglo IX d.C. Su precedente más antiguo pudo ser una simple lámina de bronce que evolucionara en el tiempo hacia el tipo de disco o gong plano. De éste derivaron los gongs con protuberancia central que, a su vez, dieron en los gongs con forma de tetera.

Es posible que la arqueología, tan desarrollada en el viejo continente, aún tenga mucho que desvelarnos del registro asiático; los hallazgos son constantes y es habitual que nuevos restos de instrumentos revisen paradigmas y dataciones. La hipotética -y probable- aparición de gongs con antigüedades superiores a las citadas en este artículo no sólo completaría y enriquecería nuestro conocimiento: a buen seguro traería nuevos interrogantes.

Bibliografía

Blades, James. 1970. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber & Faber.

Frazer, James George. 1890 [1981]. *La Rama dorada. Magia y Religión*. Madrid: Ediciones F.C.E. España S.A.

González-Cobo, Ramón Andrés. 2012. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A.U.

Grove, Sir George. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.

H. Bull, Christian; Ingeborg Lied, Liv & D. Turner, John. 2012. *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature: Ideas and Practices*. Leiden: Koninklijke Brill NV.

H. Fletcher, Neville & D. Rossing, Thomas. 1998. *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer Science+ Business Media New York.

Jacobson, Edward & van Hasselt, J.H. 1907. *De Gong-Fabricatie te Semarang*. Obra traducida a lengua inglesa por Andrew Toth en 1975, bajo el título *The Manufacture of Gongs in Semarang*.

Maceda, Jose. 1998. *Gongs and Bamboo. A Panorama of Philippine Music Instruments*. Quezon: University of Philippines.

Manguin, Pierre-Yves; Mani, A.; Wade, Geoff. 2011. *Early Interactions Between South and Southeast Asia: Reflections on Cross-Cultural Exchange*. Singapur: Institute of Southeast Asian Studies.

McNamara (ed.), Philip. 2012. *Gongs and Tam-Tams, A guide for percussionists, drummers and sound healers*. Minneapolis: Philip McNamara.

Miller, Terry & Williams, Sean. 2008. *The Garland Handbook of Southeast Asian Music*. London: Routledge, Taylor & Francis.

Montagu, Jeremy. 2002. *Musical Instruments of the Bible*. Maryland: Scarecrow Press INC.

____2007. *Origins and Development of Musical Instruments*. Maryland: Scarecrow Press INC.

Nicolás, Arsenio. 2009. *Gongs, bells, and cymbals: The archaeological record in maritime Asia from the ninth to the seventeenth centuries*. International Council for Traditional Music, UNESCO.

Qiang, Xi with China National Orchestra. 2011. *Chinese music and musical instruments*. Shanghai Press and Publishing Development Company.

Sachs, Curt. 1940. *The History of Musical Instruments*. Reedición 2006, Dover Publications, INC.

Tranchefort, François-René.1985. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

**Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español:
un estudio de caso**

JOSÉ OLMO CANO

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: Música y medios audiovisuales, Cine pop, *Megatón ye-yé*, Identidad española, Micky y Los Tonys, Música y política.

Keywords: *Music and audiovisual, Pop cinema, Megatón ye-yé, Spanish identity, Micky y Los Tonys, Music and politics.*

Cita recomendada:

Olmo, José. 2015. "Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS NÚMEROS MUSICALES DEL CINE POP ESPAÑOL: UN ESTUDIO DE CASO

José Olmo Cano

Resumen

Durante la segunda mitad de los años sesenta del pasado siglo XX, se produce en España una serie de películas musicales protagonizadas por los conjuntos más populares entre la juventud de la época. En las actuaciones diegéticas que los conjuntos realizan en los diferentes metrajes en los que participan, podemos observar una serie de símbolos y estereotipos que resultan significativos por la combinación de los elementos tradicionales y modernos que en la obra audiovisual se producen. Analizar la hibridación entre estos elementos en una época de cambio de conciencia juvenil y apertura de la nación al exterior por parte del gobierno español, mientras que éste pretende mantener las costumbres y valores de los españoles inalterables, es el propósito de esta investigación. Para ello, tomaremos como objeto de estudio la película *Megatón ye-yé*, realizada en una época en la que la influencia de la música pop define los gustos de la juventud.

Palabras clave: Música y medios audiovisuales, Cine pop, *Megatón ye-yé*, Identidad española, Micky y Los Tonys, Música y política.

Abstract

During the second half of the sixties in Spain, a series of musical films, starring the most popular bands among youth of the time, was produced. Diegetic performances, in which the groups participated across various films, present a series of symbols and stereotypes that are significant, due to the combination of traditional and modern elements within the audiovisual framework. This study focuses on analyzing the hybridization of these elements in a time of change, when, on one hand, the youth self-awareness was increasing and the nation was becoming more open by the Spanish government, however, on the other, this government had the aimed to maintain Spanish customs and values

unalterable. To do that, in the investigation we will study a film, *Megatón ye-yé*, produced in a time when the influence of pop music defined the preferences of the youth.

Keywords: Music and audiovisual, Pop cinema, *Megatón ye-yé*, Spanish identity, Micky y Los Tonys, Music and politics.

Introducción

El presente artículo pretende desarrollar un análisis sobre los números musicales que, insertos en las películas del llamado cine pop durante el periodo del aperturismo franquista, nos ofrecen una interesante hibridación sociocultural al fundirse, en una misma secuencia, símbolos y estereotipos propios que la tradición española ha considerado, y considera, identificativos de su cultura, propios de su tradición; así como elementos modernos, como las músicas y las modas que procedían de Europa y Norteamérica. Esta hibridación resulta interesante porque no deja de ser producto de un conflicto de intereses por parte del régimen franquista que, tras el periodo de autarquía, se ve en la necesidad de dar lugar a la entrada de capital extranjero, y ve necesaria la apertura hacia mercados exteriores. El turismo suponía importantes sumas de capital, por lo que desde el Ministerio de Información y Turismo, con Manuel Fraga Iribarne desde 1962, se lanzó la campaña *Spain is different*. Esta diferencia se amparaba en la visión foránea de una España exótica y pintoresca “simbolizada en algunas costumbres populares, ritos y tradiciones presumiblemente andaluzas (toreo, procesiones de Semana Santa, flamenco), y no tanto en la idea de Castilla” (Alonso 2010: 214), pero al mismo tiempo, se pretendía una imagen de normalidad y modernidad de cara a una renovación de la imagen política, económica, social y cultural del país.

No obstante, la Administración se preocupó de marcar las diferencias entre la población nacional y la extranjera, a fin de conservar en aquella las costumbres y valores tradicionales de una España que Franco pretendía sumisa, inmutable (Viñuela 2010: 508). Fue la llegada masiva de turistas a lo largo de la década que nos ocupa, y la adopción de la música moderna que

llegaba desde el exterior, las que propiciaron un cambio de mentalidad entre los jóvenes que, ajenos a las represiones sufridas por sus padres durante la posguerra, se comparaban con sus figuras análogas europeas y aspiraban a equipararse a su estilo de vida despreocupada, hedonista, ociosa, consumista y libre. El enorme desarrollo económico que experimentó el país durante esta década, debido a la creciente industrialización y al mencionado turismo, motivó grandes transformaciones sociales que dieron lugar al surgimiento de una clase media mayoritaria, cuyos jóvenes motivaron un cambio, fundamentalmente, en las industrias del entretenimiento: música y cine.

Musicalmente, antes de la llegada de los nuevos ritmos afroamericanos a nuestro país, en España imperaba el bolero, la ranchera, el flamenco y la copla (Pardo 2005). Desde los últimos años de la década de los cincuenta, el rock and roll comenzaba a penetrar tímidamente en nuestras fronteras a través de artistas italianos, franceses y, principalmente, latinoamericanos. Figuras solistas como Adriano Celentano y Johnny Halliday con respecto a los países europeos aludidos, y grupos como Los Llopis y Los Teen Tops en cuanto que exponentes de los representantes latinoamericanos, no hacían sino una traducción de los éxitos del rock norteamericano a su propio idioma. La radio también jugaría un papel fundamental en la proliferación de esta nueva música. Ésta, sería difundida en primera instancia de forma regional a través de las emisoras instaladas en las bases militares de Morón, Rota, Torrejón de Ardoz y Zaragoza para, más tarde, difundirla a través de emisoras locales y nacionales mediante programas incipientes como *Europa Musical*, *Discomanía*, *Discomoder*, *Caravana Musical* o *Vuelo 605*, entre muchos otros, los cuales eran emitidos a través de Radio España de Barcelona, Cadena SER, La 97.7 (emisora independiente de la Comunidad Valenciana), La Voz de Madrid y Radio Peninsular (Pedrero 2000: 24-31). Los jóvenes comenzaron a interesarse por estos nuevos ritmos de carácter muy marcado y, en ocasiones, frenéticos, que les permitían bailar y disfrutar al compás del nuevo género. Los aficionados a esta música procedentes de familias con posibilidades económicas, comenzaron a comprar discos y a rodearse de material instrumental para imitar a sus nuevos ídolos. Breves actuaciones en institutos y

fiestas universitarias fueron los primeros pasos de unas bandas que cada vez tenían más presencia en Madrid, Barcelona y Valencia, fundamentalmente.

La juventud, ávida de estos nuevos ritmos, encontró su ámbito de expresión en los festivales de música moderna que se multiplicaban por aquel tiempo en nuestro país. Al margen de aquellos festivales de canción melódica que surgían a imitación del prestigioso festival italiano de San Remo, y que suponía un poderoso incentivo para el turismo, serían los diferentes colegios y universidades, primero, y teatros y emisoras radiofónicas, después, los que darían cabida a aquellos grupos de jóvenes que disfrutaban con el incipiente rock and roll que estaba emergiendo en nuestro país. Quizás el festival más importante y de mayor relevancia de aquel tiempo fueron las matinales del Circo Price; una propuesta de los hermanos Miguel Ángel y José Nieto (a la sazón, batería del grupo de rock Los Pekenikes), que comenzaría el 18 de noviembre de 1962, y que contaba con la participación de los grupos de rock más relevantes y/o prometedores del momento (Pardo 2005: 31). Esta iniciativa surgió como una forma de reunir a una juventud que vibraba con los ritmos del rock and roll, y como plataforma para dar a conocer a los conjuntos que ejecutaban esa música, presentándolos a los directivos de las casas discográficas y haciéndoles ver la calidad musical que los músicos españoles estaban alcanzando.

Al mismo tiempo que se celebraban estas sesiones musicales, en Liverpool, unos jóvenes estaban comenzando una prometedora carrera discográfica. Desde entonces, Los Beatles, con su música, marcaron las pautas de la modernidad juvenil y musical (Gámez 2011: 14), y dictaminaban hacia dónde debía dirigirse la música moderna, como era conocida entonces la música rock, y como nos referiremos a la misma a lo largo del presente trabajo. Este nuevo género musical, minoritario hasta entonces, alcanzaría cotas de popularidad inimaginables en poco tiempo. Los jóvenes británicos articularían una identidad propia, alrededor de la música y la moda desde donde se exportará al resto del mundo, erigiéndose Gran Bretaña como modelo cultural juvenil por excelencia (Irlles 1997: 12). En España, los adolescentes también quisieron seguir el modelo británico, sentirse jóvenes, libres, diferentes con respecto a sus mayores, y disfrutar de las formas culturales de ocio y de una

moda que los equiparaba a la juventud europea que veían en las revistas juveniles (*Ondas, Discóbolo, Fonorama, Fans y Mundo Joven*, entre otras) y en los programas de televisión (*Escala en Hi-Fi, Cancionero y Sonría, por favor*). Como vemos, ante este panorama, y en relación con lo dicho en párrafos precedentes, la intención del régimen de mantener unas costumbres y unos valores tradicionales propios de la nación, distaba mucho de la realidad sociocultural que se vivía en aquellos años del “desarrollismo”.

En lo que al cine respecta, hay que decir que este fue uno de los medios predilectos del régimen en cuanto que plataforma propagandística de los principios del gobierno. Virginia Sánchez, en su tesis doctoral, apunta que los cineastas, hasta prácticamente la década de los sesenta, ya fuera por la propia convicción o “por la necesidad de trabajar” (Sánchez 2013: 72), se ajustaron a los fundamentos básicos del cine oficial, en el que se encuentra el cine musical, “uno de los favoritos por el régimen para plasmar su ideología y mostrar la imagen arquetípica de España” (Sánchez 2013: 77). Un tipo de cine que, durante la década de los sesenta, según afirma Joaquín López, tuvo por parte del gobierno “un creciente apoyo [...], cimentado fundamentalmente en la apertura al mercado exterior y a las coproducciones” (López 2013: 34). El cine folclórico, que continúa su producción desde su origen en los días de la segunda república, y el cine con niño en menor medida, “son películas que hacen uso de los elementos tradicionales que configuraron los rasgos identitarios de lo español con profusión” (Alonso 2010: 193). Paralelamente a este, surge otro tipo de cine con los nuevos ídolos de la juventud del momento, como el Dúo Dinámico, cuyos elementos de modernidad se encuentran dentro de lo digerible por el sistema, aunque inician el fenómeno fan en nuestro país, no cuentan con un público masivo, y las producciones en las que se insertan no dejan de ser películas costumbristas que se amoldan a los ideales del gobierno.

En el ecuador de la década, ante el fenómeno social y musical que estaban fomentando, sobre todo, Los Beatles, en España comienzan a surgir conjuntos musicales que se convierten, cada vez más, en fenómenos masivos, articuladores de una modernidad que, entre la juventud, pretende liberarse de

las ataduras que le vienen impuestas desde el gobierno, lo que supone un desafío para el régimen que, recordemos, quería seguir manteniendo las costumbres y valores tradicionales de antaño. Ante esta ingente proliferación de grupos¹, y a tenor de los rendimientos en taquilla de las producciones cinematográficas del cuarteto de Liverpool, las industrias discográfica y cinematográfica no dudarán en reclamar la presencia de estas bandas para contribuir a su difusión mediante unas producciones destinadas de forma exclusiva a un público juvenil, que encontraba en el protagonismo de sus conjuntos predilectos en las películas un poderoso incentivo para acudir a las salas de cine (Fraile 2013: 45).

Estas consideraciones iniciales son las que nos llevan a indagar en los números musicales de estas películas, las cuales se dirigen a un público joven, y se equiparan a las modernas producciones cinematográficas que muestran las grandes metrópolis europeas y norteamericanas. En determinadas secuencias musicales, a pesar de la modernidad manifiesta tanto en lo musical, como en lo formal y en lo estético, aparecen unos símbolos y unos estereotipos que dan lugar a un exceso de connotación nacionalista que no pasa desapercibido. El producto audiovisual híbrido resultante, hace explícita una clara confrontación entre tradición y modernidad que nos plantea una serie de cuestiones: ¿Qué representan estos números musicales? ¿Cómo se presentan? ¿Qué significados se extraen de sus puestas en escena? ¿Por qué deben aparecer ciertos símbolos nacionales en una película destinada a un público juvenil? ¿El interés comercial de las canciones determina una puesta en escena concreta al jugar con la ventaja de saberse exitosa? Estas son las cuestiones a las que pretenderemos dar respuesta a lo largo de esta investigación.

El periodo en el que nos centramos (la segunda mitad de la década de los sesenta), viene marcado por la producción de una gran cantidad de películas en respuesta al creciente interés que por los conjuntos había en esos años. A pesar de que encontramos manifestaciones como las que nos ocupan en otro tipo de cine, ya sea drama como en la película *Último encuentro*

¹ Advierte Celsa Alonso en su artículo "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión", publicado en el número 10 de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, que en el número 17 de la revista *Fonorama*, publicado en octubre de 1965, viene reflejado un censo "que superaba los 900 conjuntos distribuidos por casi todas las ciudades españolas" (p. 234).

(Antonio Eceiza, 1966) o comedia como en *La ciudad no es para mí* y *Abuelo made in Spain*, ambas dirigidas por Pedro Lazaga en 1965 y 1969, respectivamente, nos limitaremos en el presente trabajo a las muestras contenidas en las películas musicales protagonizadas por conjuntos, concretamente en este caso, al metraje dirigido por Jesús Yagüe y protagonizada por el conjunto Micky y Los Tonys en 1965, *Megatón ye-yé*, dejando al margen las que se centran en solistas, o aquellas en las que los grupos no son los protagonistas.

El cine pop que en torno a los grupos se articula, es considerado una creación banal, fundamentalmente de carácter comercial y de guion poco elaborado, una mera excusa para la difusión de un conjunto musical determinado entre los jóvenes melómanos, motivado por los intereses económicos de las industrias discográfica y cinematográfica. No obstante, partimos de la hipótesis de que estas películas musicales, de apariencia inocua, se encuentran altamente politizadas. Se trata de un cine en el que, al igual que ocurre con las películas destinadas a todos los públicos, se producen confrontaciones entre la tradición y la modernidad, en torno a la que se debatía el régimen franquista en esos años del aperturismo, lo que dio lugar a una hibridación entre la música popular juvenil cargada de connotaciones que llegaba desde Gran Bretaña y América como elemento moderno, y el casticismo y valores propios que propone el gobierno como símbolo de identidad cultural. Asimismo, los números musicales en los que se producen dichas hibridaciones, generan significados ideológicos que, a un tiempo, se complementan y se contradicen.

Megatón ye-yé

Una vez llegados a este punto, nuestro interés recae en la película *Megatón ye-yé*, dirigida por Jesús Yagüe y protagonizada por Micky y Los Tonys en 1965. Para abordar su estudio, en primer lugar, introduciremos el recorrido del grupo para contextualizar el film dentro de su trayectoria. Seguidamente, incidiremos en aquellos aspectos relativos a la película que nos permitan conocer su valor estético, histórico, musical, social y cultural para,

más tarde, describir y analizar la secuencia musical objeto de nuestro interés, a través de la cual, podremos examinar las relaciones entre tradición y modernidad que se establecen en la secuencia.

Los Tonys fue un conjunto pionero del rock español formado en Madrid en 1960. El grupo comenzó a desarrollar experiencia en la ejecución de la llamada “música moderna” mientras interpretaban versiones de los temas de rock and roll de mayor éxito que llegaban desde Norteamérica, así como en las actuaciones en directo que llevaban a cabo en el prestigioso hotel Castellana Hilton de Madrid, en el cine Alcalá Palace y en las bases americanas de Torrejón y Zaragoza cuando todavía eran sólo unos adolescentes. Como muchos otros grupos jóvenes de la época, también actuaban en colegios mayores, institutos y universidades, pero no sería hasta su concierto en la primera sesión de las históricas matinales del circo Price, a las que anteriormente aludimos, cuando el conjunto consigue obtener cierta repercusión en la capital. El público elogiaba el potencial rítmico que desprendía el grupo, al que se unía el buen humor y las contorsiones que realizaba Miguel Ángel Carreño, alias Micky, sobre el escenario, lo que le hizo ganarse la denominación de “el hombre de goma”. En 1963, la discográfica Zafiro les ofrece la oportunidad de grabar su primer Ep. Acto seguido, establecida la figura de Micky como imagen del grupo por su carácter de líder carismático, el quinteto pasaría a denominarse, desde entonces, como Micky y Los Tonys.

En 1964 el grupo cuenta ya con una legión de seguidores en la capital del Estado. Su capacidad de convocatoria consigue atestar los clubs en los que el conjunto aparece. Este éxito creciente será el que propicie la aparición de la formación en la película *Megatón ye-yé*, debut cinematográfico del director Jesús Yagüe, donde los principales protagonistas serán Micky y Juan Erasmo “Mochi”², cuyas actuaciones serán apoyadas, en ambos casos, por Los Tonys. En el film se presentan dos historias interrelacionadas. Por una parte, cuenta la historia de amor entre el cantante melódico Juan y Elena, una chica de

² Juan Erasmo Mochi era un rostro conocido de la época. Un cantante español que, junto con otras figuras del mundo artístico como María José Goyanes, que también participa en *Megatón ye-yé* asumiendo el papel de Elena, presentaban *Escala en Hi-Fi*, un espacio musical emitido por Televisión Española desde 1961 hasta 1967, en el que los presentadores cantaban en *play-back* los temas de música moderna más exitosos del momento.

provincias, estudiante en Madrid, que se marcha un trimestre a París para aprender francés. En su ausencia, Juan conocerá a Isabel, hija de un productor de cine, con la que comenzará una relación. Por otra parte, se desarrolla la historia de Juan y el conjunto Micky y Los Tonys, cuyas aspiraciones por convertirse en estrellas de la música moderna les llevará a presentarse a diversos concursos de la canción, con el fin de conseguir un contrato con algún sello discográfico y lograr difundir su música a través de los diferentes medios de comunicación, incurriendo en el mundo del cine por mediación de Isabel.

Este largometraje, deudor de la estética audiovisual que exhibía el film de The Beatles *¡Qué noche la de aquel día!*, dirigido por Richard Lester en 1964, presentaba, en palabras de Eduardo Viñuela (2010: 510), “elementos innovadores en su estética y en los planteamientos narrativos”, mostrando “una estética pop insólita en la cinematografía española” (Irlés 1997: 64). La popularidad de la música extranjera en nuestro país, la recreación de los concursos de grupos (seña de identidad de su tiempo), el entusiasmo de los jóvenes por estas nuevas tendencias musicales y espectáculos, la ruptura generacional entre los adolescentes y sus mayores, así como sus deseos de libertad, son algunos de los aspectos de la época reflejados en la película (Otaola 2012: 8). Esta forma de proceder, plasmando en la pantalla cuestiones relativas a la juventud del momento, también sitúa la cinta a la estela de las realizaciones del director norteamericano, en las cuales, según afirma el crítico cinematográfico Carlos Rodríguez en la revista *Nuestro Cine* (Rodríguez 1968: 27), la problemática de la juventud es un “claro eje de la obra de Lester, con Beatles o sin ellos”. Estamos, por tanto, ante una producción vanguardista con aspiraciones internacionales, como hace patente el hecho de que fuera presentada al XIII Festival Internacional de San Sebastián que tuvo lugar en 1965 (Monleón 1965: 12-13).

En lo que a la música respecta, las canciones que aparecen en la película fueron obras originales compuestas por los protagonistas de la misma, a excepción de “Zorongo gitano”, la cual constituye el objeto de nuestro análisis por la simbiosis que de elementos tradicionales españoles y modernos europeos y americanos encontramos en su manifestación como elemento

audiovisual, el cual abordaremos más adelante. Si centramos nuestra atención en el conjunto musical, cabe destacar la gran popularidad que el grupo obtuvo a nivel nacional tras el estreno del film, en el que interpretaban canciones consonantes con el garaje rock de los primeros The Kinks y The Animals³, definido por un sonido “sucio”, sin pulir, que en España igualmente determinaba el estilo de Los Shakers, los cuales también hacen acto de presencia en *Megatón ye-yé* interpretando “Sulpher soap”.

“Zorongo gitano” es una canción popular andaluza recogida, armonizada e interpretada por Federico García Lorca al piano y por La Argentinita en la voz, contenida en la *Colección de canciones populares españolas* que ambos grabaron en 1931. Micky y Los Tonys grabaron una versión instrumental de este tema que publicaron en 1964, con el que obtuvieron notables beneficios comerciales. Junto a este, otras canciones populares fueron versionadas, grabadas y publicadas ese año, como “Cielito lindo”, “La luna y el toro”, “La cucaracha”, “Malagueña” y “Guadalajara”, siguiendo la moda nacional e internacional del momento de adaptar el cancionero popular a los nuevos ritmos.

En los albores de la década de los sesenta, en Norteamérica y Gran Bretaña, se inició un movimiento musical que consistía en la recuperación de tradicionales melodías populares para su adaptación a los nuevos ritmos favorecidos por el rock and roll. Estas versiones de carácter instrumental fueron abanderadas, principalmente, por grupos como Johnny and The Hurricanes y The Shadows, cuyos temas “Red river rock” en el caso de los primeros, y la célebre “Apache” por parte de los segundos, se convirtieron en piezas consagradas por los grupos musicales juveniles que en la época estaban surgiendo. En el caso particular de España, es preciso destacar que, si bien nuestro país se encontraba políticamente aislado, cultural y musicalmente estaba al día de las nuevas tendencias en boga en el extranjero. De esta manera podemos observar cómo, en 1961, el primer conjunto de rock and roll español, Los Estudiantes, publicaban adaptaciones instrumentales del chotis “Madrid” y versionaban la distinguida adaptación de The Shadows,

³ Conjuntos británicos, junto con The Beatles y The Rolling Stones, que se establecían como algunas de las referencias de los grupos de rock españoles. El conjunto Micky y Los Tonys grabó una versión de la popular “The house of the rising sun” que interpretaban The Animals, y fueron sus teloneros en la visita que a España hizo este grupo en 1965.

anteriormente mencionada. De igual manera, en ese mismo año, Los 4 Jets publicaban un Ep con el sello Polydor que contenía una versión de la canción que en este trabajo nos ocupa, “Zorongó”.

No obstante, las versiones de las adaptaciones instrumentales extranjeras supusieron una corriente importante en estos primeros años de 1960. Era un periodo de aprendizaje, de asimilación de la nueva música para la mayor parte de los nuevos conjuntos y de las casas discográficas (centradas hasta entonces en el bolero, la ranchera, la copla, el flamenco, la llamada canción mediterránea...), que no confiaban en el quehacer de los grupos nacionales, por lo que se les imponía la adaptación de éxitos extranjeros como ocurría con el repertorio vocal. A todo esto hay que añadir, que el repertorio de The Shadows marcaba la modernidad europea y, de acuerdo a las apreciaciones de Gerardo Irlés:

Por una parte, el instrumental evitaba cantar y tropezar con el inglés. Por otra, la guitarra eléctrica líder del sonido Shadows y equivalentes, suponía una cierta familiaridad para los músicos de nuestro país habituados al manejo de la guitarra española, ensayando piezas de Tárrega y el maestro Rodrigo, aunque inicialmente la usaran como integrantes de una rondalla folclórica de Falange o en una tuna universitaria. (Irlés 1997: 65)

Esta tendencia cambió radicalmente en 1964 con la grabación, por parte del conjunto instrumental Los Pekenikes, del tema popular “Los cuatro muleros”. Este tema, contenido en la *Colección de canciones populares españolas* de García Lorca, fue producto del encargo del realizador de televisión Fernando García de la Vega al grupo, con el fin de servir como sintonía de cabecera para uno de los espacios que conformaban el programa musical *Escala en Hi-Fi*. El tema se estableció como el primer gran éxito del grupo, el cual tuvo una fuerte difusión y una extraordinaria acogida, y supuso un punto de inflexión en lo que a la adaptación del repertorio popular español se refiere, imitando la tendencia que se desarrollaba en otros países con sus respectivas músicas tradicionales, y facilitando a las formaciones nacionales la grabación de los temas genuinamente españoles.

Piezas como “El vito”, grabada por Los Pekenikes y Los Flaps; “Los campanilleros”, de Los Sonor, que también hicieron lo propio con “Los cuatro muleros”; “Don Quijote”, de Los Estudiantes y Los Continentales; y las arriba mencionadas del conjunto que nos ocupa, entre las que se encuentra, como recordamos, “Zorongo gitano”, son algunos de los éxitos que se dieron en 1964. Esta tendencia continuaría en alza durante el año siguiente, cuando Los Relámpagos se convirtieron en el grupo “versionador” por excelencia de los temas tradicionales españoles. “Dos cruces”, “Seguidillas”, “Noches de Andalucía”, o la sardana “Nit de llampecs”, con la que alcanzaron el éxito, fueron algunas de las adaptaciones que llevaron a cabo.

Pero no era esta una mera cuestión de gusto y moda. Este quehacer musical vino asimismo derivado por una suerte de nacionalismo que, fundamentalmente desde la prensa, abogaba por una música moderna española, apoyada, principalmente, por el sello Novola, división de Zafiro para el impulso de la música moderna española destinada a un público joven (Alonso 2010: 221), y por la revista musical *Fonorama*, creada a partir del mismo propósito. Según recoge Paloma Otaola en su artículo “Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60”, en el número 6 de *Fonorama*, Miguel Ángel Nieto, desde el editorial de la revista, hace un llamamiento a los nuevos grupos en el que proclama una música “en español y a la española” (Otaola 2012: 174), que parece tornarse realidad meses más tarde. De este modo, en el número 10 de dicha revista, el cual fue publicado en diciembre de ese mismo año, se hace manifiesto el nacimiento de un sonido propiamente español, según escribe Paloma Otaola:

El artículo hace referencia a *Los cuatro muleros* y *El Vito* de los Pekenikes y otros temas salidos recientemente: *Guadalajara* de los Tonys, *Zorongo gitano* de los Jets⁴, *Campanilleros* de los Sonor. Lo que es más importante, *Fonorama* felicita a los grupos que introducen este *spanish sound* y promete dar publicidad a las nuevas creaciones que respondan a esta categoría. (Otaola 2012: 174)

A modo de recapitulación, estamos en condiciones de afirmar que, la búsqueda del sonido español y su integración en los ritmos modernos

⁴ Como mencionamos anteriormente, esta canción fue publicada en 1961 por el conjunto, conocido entonces como Los 4 Jets.

extranjeros, motivados por la moda, primero, y un sentimiento nacional después, la popularidad de la que en estos años disfrutaban estas adaptaciones a nivel nacional e internacional, el éxito que supuso “Zorongo gitano”, y la popularidad del conjunto liderado por el carismático Micky, propiciaron la incursión de dicha canción en el film de Jesús Yagüe. Un metraje de carácter innovador en la línea de las producciones de Richard Lester que, además, refleja la modernidad musical española en un momento en el que, en palabras de Celsa Alonso, “el contexto musical global español está marcado por la puesta al día con la música europea”, donde “los valores de modernidad y normalidad estaban en alza, dentro de un orden dirigitivo por el sistema” (Alonso 2005: 231-232).

Dicho esto, y centrándonos en el número musical⁵ objeto de nuestro interés, es preciso destacar que no tiene justificación alguna; su interpretación se da a raíz de la pretensión de Fernando Argenta, guitarra rítmica del conjunto, por saber si la guitarra española que porta una turista italiana es “macho o hembra”. La secuencia se localiza en un autobús turístico, lleno de turistas extranjeros, donde se hace explícita esta identificación al mostrar cómo los integrantes del grupo pretenden iniciar una conversación con sus respectivos compañeros de asiento. Por otra parte, la cámara también hace hincapié, con primeros planos, en las personas de color que en el autocar se encuentran. Paralelamente, la guía turística va informando sobre el lugar en el que se hallan: las montañas de Guadarrama, cuya información relativa al paisaje, del que se muestran algunas imágenes, se da en español, inglés y francés. De esta manera se muestra y fomenta el turismo que desde 1962, con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, se logró impulsar. Así mismo, este hecho viene propiciado, con toda seguridad, por la orden del 10 de febrero de 1965, publicada por el mencionado ministerio, donde se establece:

La frecuencia con la que el paisaje español viene utilizándose en la localización de películas cinematográficas, tanto españolas como extranjeras, y la difusión que las

⁵ Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=RcD1LBPzEPk> [Consulta: 07/07/2014]

mismas alcanzan en el mundo, aconsejan dictar normas que aseguren el conocimiento de la localización de tales paisajes por los espectadores de todos los países, como además es justo para la mejor información de los públicos. (Film Ideal 1965: 183)

Comienza la canción a raíz de un rasgueo en la guitarra española (Sol#) por parte de Fernando Argenta, lo que hace que, de inmediato, Micky comience a cantar, en *play-back*, dos coplas de “Zorongo gitano”. En la primera se interpreta “Veinticuatro horas tiene el día / veinticuatro horas tiene el día / si tuviera veinticinco / una más yo te querría”, con acompañamiento de acordes, los cuales imprimen un marcado carácter andaluz a la pieza en los dos últimos versos de la copla, en los que el acompañamiento se basa en una cadencia andaluza que viene dada por el tetracordo frigio descendente Do#-Si-La-Sol# que será recurrente a lo largo de la canción. En la segunda copla se entona “La luna es un pozo chico / las flores no valen nada / lo que valen son tus brazos / cuando de noche me abrazan”, en esta ocasión, con la guitarra realizando arpeggios. El cantante dirige sus palabras a la turista inglesa que tiene a su izquierda en el autobús donde viajan. La cámara recoge principalmente un primer plano de Micky y la turista extranjera, plano en el que se intercalan brevemente imágenes de Fernando Argenta tocando la guitarra rítmica y de Tony del Corral a la guitarra solista.

Acto seguido, comienza la canción en clave instrumental. Se trata de la grabación conocida por el público, aquella editada por el sello Zafiro el año anterior. Con su irrupción, Micky se levanta de su asiento para iniciar un palmeo que continuarán los demás pasajeros del vehículo mientras el vocalista baila de forma burlesca al ritmo de la canción, contorsionándose como acostumbraba a realizar en sus actuaciones en vivo, y por las cuales era conocido. Durante la ejecución instrumental de tres coplas, la cámara se centra en Micky del que recoge un plano americano, que alterna con primeros planos de los pasajeros del autobús disfrutando de la improvisada actuación. Estos primeros planos son significativos, ya que muestran a personas de procedencia diversa que el espectador puede identificar por sus rasgos, así como por los comentarios explícitos que sobre su origen se recogen en las secuencias previas al número musical, como anteriormente indicamos.

Con la interpretación de una nueva copla, Micky desaparece de escena para dejar el protagonismo a Isabel, la cual se levanta de su asiento palmeando, e inicia el braceo y los movimientos de manos y muñecas propios del baile flamenco de la mujer. A continuación, una mano impersonal le facilita una montera, típica de la indumentaria torera, que coloca sobre su cabeza para seguir palmeando. Aparece Miguel Ángel Carreño de nuevo en escena, tras Isabel y, después de colocarse unas gafas de sol mientras la música cesa unos segundos en beneficio de la sección rítmica, ambos protagonistas de la canción retoman el baile. Isabel retoma el braceo y el movimiento de manos y muñecas, mientras Micky continua con su jocosa y convulsiva coreografía, a la vez que retoma los versos de la canción con los que introdujo el tema, insertándolos en la versión instrumental, aunque, en esta ocasión, con un orden inverso. Entre ambas coplas, se intercala una instrumental en la que los protagonistas interactúan con el baile.

La luna es un pozo chico,
Las flores no valen nada,
Lo que valen son tus brazos
Cuando de noche me abrazan.

Veinticuatro horas tiene el día,
Veinticuatro horas tiene el día,
Si tuviera veinticinco,
Una más yo te querría.

Con el fin de los versos, Micky, en el centro del autobús, toma asiento para dejar, nuevamente, un protagonismo fugaz a Isabel. La cámara muestra un plano general de la carretera por la que circula el colectivo, en la que se exhibe una arboleda nevada para mostrar, a continuación, algunos primeros planos de Tony del Corral tañendo la guitarra española, y de un turista y el cantante Mochi disfrutando del espectáculo que se está desarrollando. Un plano americano vuelve a mostrar el baile flamenco de Isabel, así como el interés y la participación en el espectáculo de los usuarios foráneos que viajan en el autobús, acompañando la canción y el baile con palmas. Estos primeros planos darán paso a un plano general que, mediante una panorámica horizontal, muestra al vehículo circulando por la Sierra de Guadarrama, así como su paisaje. Simultáneamente a este cambio de plano, la música se vuelve lejana al disminuir súbitamente su intensidad. De esta manera se crea la sensación de estar escuchando la música que suena en el interior del autocar

desde fuera, en un plano auditivo secundario, que dota a la secuencia de un realismo convincente mientras cadencia la obra.

Llegados a este punto, entraremos en el análisis de los elementos que convergen en la secuencia descrita. En primer lugar hemos de destacar que en el comienzo del número musical, la canción posee una función diegética. La interpretación vocal de “Zorongo gitano” por parte de Micky, mientras es acompañado a la guitarra española por Fernando Argenta, así lo determina. No obstante, con el arranque de la canción instrumental, que sabemos preexistente, el número se torna en una falsa diégesis. De esta manera podemos percibir una guitarra eléctrica que ejecuta la melodía, un bajo y una batería que, como sabemos, no tienen presencia alguna en las imágenes descritas.

De las canciones que conforman la banda sonora musical de la película, “Zorongo gitano” es la única que ofrece una sonoridad propiamente española, si atendemos a la consideración del estereotipo sonoro que dentro y fuera de nuestras fronteras se ha dispuesto. Es, por tanto, el número musical idóneo para que el régimen franquista haga exaltación de los valores nacionales que fomentaba, bajo el propósito de dotar a la población de una identidad cultural homogénea y específica, con el propósito de erradicar los movimientos regionalistas que no comulgaban con la política centralista del general Franco, como era el caso de Andalucía. Esta región reivindicaba una cultura diferenciada con respecto al resto de España, alentada por el pasado multicultural del que se había beneficiado hasta 1492, en el que se produjo la conquista del reino de Granada. De manera que, mediante la apropiación y manipulación de los diferentes símbolos identitarios, el dictador pretende construir una “una identidad que pudiera resultar lo bastante atractiva para seducir a los turistas y lo bastante centralizada para poder manipularla cuando fuese necesario promover el interés nacional” (Washabaugh 2005: 44).

Probablemente, lo más llamativo del número musical al que nos enfrentamos, sea la conjunción que del baile flamenco y la música tradicional andaluza se hace en la secuencia. Puesto que el zorongo no es un palo del flamenco. Por tanto, estamos ante una hibridación de la música moderna que los conjuntos de jóvenes músicos habían adoptado desde hacía poco más de

un lustro, de la canción popular andaluza y del baile flamenco. De esta manera se reformula, como afirma Castro de Paz en relación al cine español de la posguerra, “sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular” (López 2013: 36). Una combinación genuina que refleja la modernidad y la tradición, la apertura de la nación al exterior y el refuerzo de los valores castizos que nos son propios, así como la pretendida andalucización de España en el proceso de “homogeneización cultural y centralización social” (López 2013: 36).

Como hemos indicado, resulta revelador el hecho de que la canción, sin ser un tema flamenco, esté acompañada de un baile que evidencia un marcado carácter propio de este arte. Aunque no se aprecia una estructura fija en lo que al baile de la película se refiere, sí que podemos establecer relaciones, de acuerdo a una serie de elementos comunes, entre la coreografía que vemos en el vídeo y el marco estructural preestablecido del baile flamenco (Berlanga 2014): salida, letras, falseta y escobilla. Si consideramos estas fases o secciones, podemos observar, cómo la secuencia que nos ocupa, comienza con un acorde de Sol# en la guitarra española, que da paso a la primera parte cantada por Micky acompañado por la guitarra, primero con acordes y más tarde con arpegios. Podemos asociar estas dos primeras fases con la “salida” y las “letras”.

A continuación, se inicia el equivalente a la conocida como “falseta”, en el que Micky comienza a bailar de manera espontánea y festiva para comenzar, seguidamente, la falseta de la guitarra. Una “frase melódica o floreo que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla”⁶. La línea melódica se torna protagonista, al ser interpretada, en este caso, por la guitarra eléctrica de Tony del Corral. Esta ejecución instrumental, junto con los bailes y palmeos de Micky e Isabel, funciona como una suerte de “escobilla”⁷, la cual se define como una sección del baile flamenco caracterizada por el zapateado del bailar, con el que se luce, y que puede ser acompañado por guitarra y/o percusión.

⁶ “Falseta” en *Diccionario de la Lengua Española* [Consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=falseta>

⁷ “Escobilla” en *Flamenco-world* [Consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <https://www.flamenco-world.com/magazine/definiciones/eescobill2.htm>

Acto seguido, se efectúa la segunda letra y se da paso de nuevo a lo que, como dijimos anteriormente, podríamos considerar “escobilla”, en el que los protagonistas siguen desarrollando esta especie de pseudo baile flamenco al que nos referimos, mientras son adornados por el punteo de la guitarra eléctrica y el acompañamiento por parte de la guitarra española y las palmas de los viajeros que en el improvisado escenario se encuentran. Hacia el final del vídeo, con la incidencia de la cámara en el paisaje por el que circula el autobús, se omite al espectador la conclusión del espectáculo. De acuerdo a los pasos considerados, a la capacidad rítmica de la canción, y a la actitud jubilosa y desenvuelta de los protagonistas, la secuencia nos evoca la recreación de una alegría, mostrando al público extranjero y potencial turista, lo exótico y pintoresco de la España que en su imaginario colectivo radica.

Se hace patente, a raíz de lo ya expuesto, la acentuada impronta publicitaria que desprende el número musical. Esta pintoresca propuesta viene motivada por la idea de la diferencia, subrayada por el eslogan *Spain is different* que se promovió desde el ministerio de Fraga Iribarne, y al que continuó “la promoción de la diversidad regional” (Alonso 2010: 214) con el folleto *Spain for you*. De acuerdo a ello, se muestran las costumbres que el régimen quería fomentar como españolas, y se muestra la diversión como estímulo para la llegada de nuevas divisas. Los planos de los diferentes turistas que se recogen durante la actuación en el autobús disfrutando del improvisado espectáculo, no es sino un reclamo a los posibles turistas sobre las experiencias de las que pueden disfrutar en nuestra nación. A este respecto, Rafael Abella comenta que “la necesidad de promover la diversión era hecho que estimulaba a las villas con influjo turístico, con el fin de atraer y distraer al mayor número de gente” (Abella 1985: 176).

En lo que a lo musical respecta, como anteriormente comentamos, las versiones instrumentales de temas populares estaban en boga en la época. La inserción de un número musical que cuenta con una canción en consonancia con lo que se realizaba en Estados Unidos y Europa busca una homologación cultural a nivel internacional, fomentando, además, la idea de pluralidad regional. Sin embargo, en la película, esta canción aparece con una parte cantada, al margen de la introducción que se realiza, previa a al tema

instrumental, como manera de informar sobre el origen de la canción, distinguiendo su carácter español del resto de adaptaciones foráneas. La introducción de la letra en la pista instrumental, podría atender al propósito de que forme parte de la estructura flamenca que analizamos anteriormente, actuando como sucedáneo del cante flamenco que acompaña al baile descrito. En lo referente a lo explícito de la obra de García Lorca, cabe comentar que, con el inicio de la década de los sesenta, la figura del poeta granadino se pone en valor dentro de nuestras fronteras por vez primera desde el estallido de la Guerra Civil. Los estrenos de algunas de sus obras teatrales como *Yerma* y *La zapatera prodigiosa* en 1960, *Bodas de sangre* en 1962 y *La casa de Bernarda Alba* en 1964, son un indicador de la política liberalizadora del régimen en estos años. La profesora del CSIC, Francisca Vilches de Frutos, a este respecto afirma:

La paulatina aplicación de los acuerdos del Plan Marshall estaba dejando su huella en la política española y ni siquiera los críticos más conservadores se sustrajeron a la corriente que empezaba a ser predominante: la que, aprovechando la apertura del régimen franquista, deseaba reivindicar la figura y la obra de Federico García Lorca⁸. (Vilches 2008: 70)

Así mismo, se muestra como símbolo del legado republicano, de la oposición manifiesta contra la dictadura que artistas, intelectuales y estudiantes universitarios estaban protagonizando, y como signo de la demanda y esperanza de un cambio (Vilches 1999: 92-93). Vilches de Frutos, también añade que la recuperación de la obra de Lorca durante estos primeros años de los sesenta se concibe “como un elemento cohesionador de esas dos Españas por encima de partidos y disensiones políticas, una opción propugnada desde los sectores más liberales del régimen franquista” (Vilches 1999: 93). La modernidad, normalización y tolerancia que pretende mostrar el gobierno

⁸ En las notas al artículo, la autora recoge las afirmaciones que el escritor Edgar Neville realizó a este respecto en el diario *ABC*, en la publicación del 6 de noviembre de 1966, con motivo del homenaje a Federico García Lorca por parte de diversos intelectuales y artistas. En él manifestaba: “La obra de Federico está por encima de los partidos y de las disensiones, es un bien nacional como la obra de los Machado, de Juan Ramón o de Lope”.

franquista queda patente en el film al exponer, en una producción de expectativas internacionales, la aceptación de una obra concebida bajo unos ideales contrarios a los promovidos en la época. Motivados éstos, no obstante, por la voluntad de “una apropiación simbólica del genio español” (López 2013: 30-31), mediante un escritor de reconocido prestigio internacional, extrapolando la lectura que realiza Joaquín López con respecto a la integración de la figura del compositor Isaac Albéniz en la película *Serenata española* (Orduña, 1947).

Lorca era, según Washabaugh, “un andalucista progitano” (Washabaugh 2005: 118), como indica la creación de su obra *Romancero gitano* y su postura como defensor de las minorías y clases rechazadas; era defensor del arte flamenco, como muestra su colaboración en el concurso de cante jondo celebrado en Granada en 1922; y estaba interesado en la recuperación del folclore andaluz como señala su *Colección de canciones populares españolas*. Si consideramos el hecho de que estos tres elementos fueron utilizados por el general Franco para ponerlos al servicio de sus intereses, que se haga explícita la figura republicana de Lorca en una canción andaluza adornada con elementos flamencos, no hace sino devolver al flamenco, y por ende, a la cultura andaluza, a su posición de resistencia ante la homogeneización franquista.

De acuerdo a lo expuesto, consideramos que la elección del tema “Zorongo gitano” no es aleatoria en absoluto. La canción se correspondía con las tendencias musicales internacionales, mostrando una pretendida modernidad a la población nacional y extranjera. Por su parte, el uso recurrente del baile flamenco, la introducción a la canción instrumental con la guitarra española realizando una cadencia propia de la escala andaluza (Do#-Si-La-Sol#), y símbolos como la montera, aportan a la secuencia una imagen castiza de España. Una imagen generada a partir de la apropiación de diferentes estereotipos por parte del régimen, que este fomenta entre la población española como generadores de una identidad homogénea, y que Europa y América asumen de acuerdo a su concepción de España como país exótico y pintoresco. Irónicamente, son estos elementos exóticos y castizos los que, unidos a los discursos connotados que se articulan en torno a la figura de Federico García Lorca, en cuanto que recopilador y arreglista de la canción

versionada por Micky y Los Tonys, se constituyen como fundamento subversivo contra el régimen dictatorial.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos podido analizar los elementos tradicionales y modernos que se fundían en las creaciones audiovisuales producidas en la segunda mitad de los sesenta, así como los significados ideológicos concretos que se pueden extraer de estos productos culturales en cuanto que creaciones concebidas y consumidas en un contexto político, social y cultural determinado. De esta manera hemos podido hacernos una idea, a partir del contenido de las creaciones audiovisuales seleccionadas, de cómo la autoridad competente pretendía que fuera una España en constante proceso de cambio. Para ello, se servía de unos grupos de moda alrededor de cuyas canciones se generó un cine dirigido a un público juvenil que, de forma subliminal, era objeto del tipo de acciones aquí recogidas, donde los símbolos y los estereotipos españoles asoman por doquier, en secuencias orquestadas por un régimen que no podía desaprovechar la oportunidad de plasmar sus valores, ideologías y costumbres, aunque modernizándolas, en un cine dirigido a un público juvenil nacional que se alejaba de ellas. Mientras tanto, para el público extranjero suponía una forma de propaganda de un país exótico y pintoresco, como figuraba en el imaginario del forastero, a la par que moderno, como pretendía el régimen de cara a la política internacional.

En definitiva, estamos en condiciones de afirmar que el cine pop español es una expresión de la modernidad que, en un país como el nuestro, se veía obligado a convivir y a negociarse con la tradición y los valores de un régimen dictatorial que, aun consciente de la necesidad de un aperturismo, se resistía a los cambios y buscaba una fórmula para consolidar su ideología.

Bibliografía

Abella, Rafael. 1985. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara.

Alonso, Celsa. 2005. "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10.

_____ *et alii*. 2010. Creación musical, cultura popular y construcción nacional en *la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.

Berlanga, Miguel Ángel. *El Flamenco: Arte Musical y de la Danza*. Universidad de Granada. <http://www.ugr.es/~berlanga/index.html> [Consulta: 19 de junio de 2014].

Fraile, Teresa. 2013. "Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español". En *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, ed. Jaume Radigales, 39-52. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - Universitat Ramon Llull.

Gámez, Carles. 2011. *Los años ye-ye. Cuando España hizo pop*. Madrid: T&B Editores.

Higuera, Luis Felipe. 1999. "El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)". *Anales de la literatura española contemporánea* 24 (3)

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/27741438?uid=3737952&uid=2134&uid=2479271443&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2479271433&uid=60&purchase-type=both&accessType=none&sid=21103881415791&showMyJstorPss=false&seq=2&showAccess=false> [Consulta: 19 de junio de 2014].

Irles, Gerardo. 1997. ¡Sólo para fans! La música ye-ye y pop española de los años 60. Madrid: Alianza.

López, Joaquín. 2013. "De lo cañí a lo posmoderno, pasando por lo castizo: los tópicos del cine musical del primer franquismo". En *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, ed. Jaume Radigales, 23-38. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - Universitat Ramon Llull.

Monleón, José. 1965 "Películas en concurso: Megatón ye-ye". *Nuestro Cine* 43.

Otaola, Paloma. 2012. "La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60". *ILCEA* 16 <http://ilcea.revues.org/1421> [Consulta: 10 de mayo de 2014].

_____. 2014. "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60". *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 5
http://hum742.ugr.es/media/grupos/HUM742/cms/DEDiCA%20N.%C2%BA%205%20ELECTRONICA_.pdf [Consulta: 10 de mayo de 2014].

Pardo, José Ramón. 2005. *Historia del pop español*. 2ª ed. Madrid: Rama Lama.

Pedrero, Luis Miguel. 2000. *La radio musical en España: historia y análisis*. Madrid: IORTV.

Rodríguez, Carlos. 1968. "Aproximación a Richard Lester". *Nuestro Cine* 72.

Sánchez Rodríguez, Virginia. 2013. *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Universidad de Salamanca. <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/123048> [Consulta: 26 de mayo de 2014].

Vilches de Frutos, Francisca. 2008. "El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)". *Anales de la literatura española contemporánea* 33 (2)

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/27742555?uid=3737952&uid=2134&uid=2479271443&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2479271433&uid=60&sid=21103878487781> [Consulta: 19 de junio de 2014].

Viñuela, Eduardo. 2010. "La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad". *Etno-Folk: Revista de Etnomusicología* 16-17.

VV.AA, 1965. "Publicidad en las películas de los lugares de rodaje". *Film Ideal* 164.

Washabaugh, William. 2005. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta

MIRTA MARCELA GONZÁLEZ BARROSO

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: María Elena Walsh, canción argentina, década de 1960, cantautora.

Keywords: *María Elena Walsh, Argentine song, 1960s, singer.*

Cita recomendada:

González, Mirta Marcela. 2015. "María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

MARÍA ELENA WALSH EN LA CANCIÓN ARGENTINA DE LOS SESENTA¹

Mirta Marcela González Barroso

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación ofrece un acercamiento al estudio de las canciones de la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011). Autora de un extenso repertorio que refleja parte de los cambios sociales y políticos en la Argentina de la década de 1960, ofrece un discurso cuya singularidad es el abordaje de esos cambios tanto en las canciones para adultos, como en las destinadas a los niños.

Palabras clave: María Elena Walsh, canción argentina, década de 1960, cantautora.

Abstract

This paper presents a study of Maria Elena Walsh's songs. This Argentinian poetess (Buenos Aires 1930-2011) composed a large repertoire, based on social and political problems of her country in the 60th decade. The distinctive feature of her production is that these problems appear both in the adults' and in the children's songs.

Keywords: Maria Elena Walsh, Argentine song, 1960s, singer.

Introducción

La aportación de la cantautora y poetisa argentina María Elena Walsh supone un hito en el repertorio cancionístico del S. XX en Argentina y una referencia en el ámbito hispanohablante. Hito porque una de las características de su repertorio es la variedad de público al que va dirigido y porque la

¹ Parte de este artículo fue presentado como comunicación en el *XVII Congreso Internacional de IASPM* (Gijón, 2013) y se enmarca dentro de las actividades del Proyecto de Investigación *Música y Cultura en la España del Siglo XX: Discursos sonoros y diálogos con Latinoamérica*, Ministerio de Ciencia e Innovación – Dirección General de Investigación, desde 01/02/2013 hasta 31/12/2015. Investigadora responsable: Dra. Celsa Alonso González.

intensidad de su propuesta supera la época. Ella se arriesga a plantear en sus canciones una compleja realidad social tejiendo con músicas sugerentes metáforas francas, incorporando el ideario de construcción de identidad a partir del reconocimiento de un entorno pluriétnico como el de la Argentina del s. XX. Una identificación que trasciende las fronteras físicas e ideológicas; que se atreve con la igualdad de género y la educación sexual, con la consideración de la mujer o con las discriminaciones sociales y económicas. Sin embargo, no deja de hacerlo desde el arte de la lírica, tal y como ella misma lo definiera, desde su papel de *juglaresa*. A pesar de que la obra de esta autora es coetánea a la *Nueva Canción*, al *Boom* del folclore o precede a la canción de protesta, y que se relaciona de diferentes maneras con sus protagonistas, su manera particular de abordar las canciones hace del estudio una tarea motivadora por la variedad de su discurso. Por ello, se parte desde el contexto social en el que fueron creadas y presentadas, para ajustar la mirada luego al aspecto textual, la canción, sin dejar de aludir al musical interpretativo que, en este caso, resulta de importancia. En este sentido ha sido fundamental la perspectiva historiográfica que aporta Sergio Pujol en sus libros *La década rebelde*, *Cien años de Música argentina* y *Como la cigarra*, además de las entrevistas revisadas en el Documental sobre María Elena Walsh realizado por Ernesto Ardito y Virna Molina para canal educativo argentino, *Encuentro*, en 2012. Se han tenido en cuenta las aportaciones de Simon Frith, en especial del artículo “Analysing popular music: theory, method and practice”, y, en el caso de la música popular latinoamericana, la línea propuesta por Luiz Tatit en “Elementos para el análisis de la canción popular”. Estas perspectivas de estudio, aun sirviendo de base, han sido acondicionadas para ver desde un enfoque flexible la producción de María Elena Walsh.

María Elena Walsh

Nacida en el seno de una familia anglo-española, desde pequeña dio muestras de una personalidad ordenada, perseverante, pero inquieta. Hizo sus primeras publicaciones en la prensa local a partir de 1945 en forma de poemas sueltos que, en 1947, verían la luz bajo el título de *Otoño imperdonable*, merced a su tenaz idea de sacarlo a la calle. El respaldo de la crítica a ese

primer libro fue unánime; ello, sumado a su propio impulso y creatividad, la llevaron a definir por épocas su trayectoria como poetisa, escritora, columnista o cantautora, en una senda de continuas indagaciones hasta el momento de su muerte (Walsh en Ardito-Molina 2012).

Su personalidad independiente y poco satisfecha con el entorno social la condujo a buscar refugio en las letras, leyendo y escribiendo persistentemente. Su pequeño círculo de amistades y las tertulias literarias en torno a Neruda o Juan Ramón Jiménez, perfilaron la poetisa migrante que sus escritos nos reflejarían más tarde, pero que tampoco le sirvió para entender la realidad de esa sociedad bonaerense que la ahogaba. Merced a la iniciativa de Juan Ramón Jiménez con quien se entrevistó en 1948, se trasladó a Maryland donde durante seis meses trabajó a la vera del poeta español. Sus escapadas a la gran manzana, la visita a los teatros de Broadway, los almacenes de La Quinta Avenida, el *music hall* o el *jazz* de los cafés, hicieron realidad esas imágenes sonoras que, desde los cenáculos porteños, habían anidado en su espíritu aventurero (Pujol 2011). Incluso el descubrimiento de una música ajena a la que Juan Ramón Jiménez orientó, la música tradicional argentina [...] “Alguna vez me hizo avergonzar de mi desabridéz telúrica. Siempre le agradeceré esa invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces y que trataré de ahondar toda la vida” (Walsh en Copello 2013: 6).

De la intimidad de la poesía, de escribir en la soledad de su cuarto a enfrentar la escena con sus propias canciones existió un recorrido cuando menos arriesgado, pero fue alentado por su espíritu emprendedor, migrante y, en un primer momento, por la compañía de Leda Valladares. Según Sara Facio², fotógrafa y pareja de María Elena Walsh, la decisión de empezar a cantar sus propias canciones surgió “en parte por la timidez o vergüenza de ofrecerla a músicos profesionales para que las interpretaran, tal vez miedo al rechazo; ella podía hacerlo y sabía cómo hacerlo” (Facio en Ardito-Molina 2012). La propia María Elena reconoció que podía cantar profesionalmente “a pesar de que mi única academia habían sido las desprolijas tertulias familiares” (Walsh en Ardito y Molina 2012). Pujol lo justifica en el ambiente familiar de la

² Documental sobre María Elena Walsh realizado por Ernesto Ardito y Virna Molina para canal Encuentro, en 2012. <https://vimeo.com/55743924>

poetisa, amantes de la literatura y de la música. Su padre, acompañado de un piano, animó sobremesas y tertulias donde la nostalgia de viejas canciones irlandesas se entremezclaba con tangos y boleros. María Elena escuchaba y cantaba, “muy entonada y con buena memoria para alturas, ritmos y formas, la chica recorría con pericia toda clase de melodías [...] En algún punto, esa destreza se conjugó con la precisión versificadora de la poeta” (Pujol 2011:35).

Interrumpir la poesía escrita y mirar hacia la poética de las canciones tiene que ver con su viaje a Estados Unidos, con su relación con Juan Ramón Jiménez, pero también con ese espíritu inquieto o desconforme con sus entornos. Según Pujol “para muchos escritores María Elena se convierte en desertora de la poesía. Ella vuelve [de Estados Unidos] con una idea muy diferente de qué hacer con su vida, decide romper con el ambiente literario al que pertenecía...” (Pujol en Ardito y Molina 2012).

Su segundo destino fue París, entre 1952 y 1956, con Leda Valladares como compañera de musical y sentimental. Influenciada por la fuerte personalidad de la compositora, Walsh se inició en el repertorio folclórico tradicional o de autor, entre otros de Atahualpa Yupanqui, “[...] cantando ese folklore nuestro que en la época peronista se había popularizado en la capital” (Walsh en Ardito y Molina 2012). Formó el dúo Leda y María con el que, además de ganarse la vida actuando en distintas salas y teatros, grabaron dos discos de canciones tradicionales argentinas: *Chants d’Argentine* (1954), *Sous le ciel de l’Argentine* (1955), el primero en París, el segundo en Londres. Esta experiencia parisina que implicó relacionarse con personalidades como Lalo Schifrin o Violeta Parra, asistir a los espectáculos en locales como L’Ecluse, el Rose Rouge o el Tabou; convivir con el *can can* de la *belle époque* del Crazy Horse o del Chez Pasdoc; sumado a la canción de Marcel Mouloudiji, Charles Aznavour, Yves Montand, Guy Bèart o Edith Piaf, es decir la efervescencia de la *chançon français*, completaron ese sustrato sonoro del que más tarde surgiría su producción cancionística. Según Pujol, en referencia a esta etapa, quienes más influyeron en María Elena Walsh fueron Charles Trenet, Jacques Brel y Georges Brassens; “[...] lo que se imponía, tipo de cantautor de café *concert* [...], de letras incisivas e irónicas y de música apenas punteada como

acompañamiento a la poesía, el juglar medieval parecía haber resucitado en la París de posguerra” (Pujol 2011: 106).

El regreso a Argentina de María Elena Walsh se produjo en el momento del *boom* del folclore y en los años previos a la gestación del *Nuevo cancionero*. Aquel repertorio folclórico tradicional con el que había conquistado las pequeñas salas parisinas junto a Leda Valladares, se reivindicó en actuaciones o grabaciones como *Entre valles y quebradas*, vol. 1 y 2 (1957). Completaron el ideario sonoro de la compositora las viejas canciones hispanas arraigadas en la memoria colectiva argentina y que se volcaron en los discos *Canciones del tiempo de Maricastaña* (1958) y *Leda y María cantan villancicos* (1959).

Durante estos años de viajes, actuaciones y grabaciones, fue madurando en María Elena Walsh la idea de emprender su camino como solista y musicalizar aquéllos relatos infantiles acunados en los camerinos de París (Pujol 2013).

Uno suele enamorarse de su tierra cuando está lejos. La patria querida y añorada como la niñez y quizás por eso..., por nostalgia, por ganas de volver a jugar en el propio idioma, decidí escribir versos para chicos. Rascando un poco la guitarra me atreví después a ponerles música (Walsh en Ardito y Molina 2012).

Un mundo infantil al que entró no solo por las *nursery rythmes* con las que su padre la deleitaba, sino también, según la tesis de Copello, a través de lo tradicional de *Platero y yo*. *Tutú Marambá* fue la primera entrega y así como Juan Ramón Jiménez integra la tradición popular en *Platero*, “María Elena Walsh se sirve de ella incorporando fundamentalmente elementos rurales y norteños en un libro cuyo destinatario esencial será el niño de las ciudades” (Copello 2013: 6). De este modo, a partir de 1960 canta y graba canciones de su autoría destinadas al público infantil, *Canciones de Tutú Marambá* de 1960; *Canciones para mirar* o *Doña Disparate* y *Bambuco* de 1962. El dúo con Leda Valladares llegó a su fin y a partir de 1963 María Elena Walsh grabó como solista *Canciones para mí* y *Canciones para mirar* (1963). Posteriores son *El país de Nomeacuerdo* de 1967 y *Cuentopos* de 1968.

1968 la encuentra una vez más en el universo adulto, esta vez las canciones folclóricas dieron lugar a un *show* en el que los géneros populares en boga se vistieron con todo el aprendizaje de los espectáculos para niños. *Juguemos en el mundo* (1968), *Juguemos en el mundo II* (1969); *El sol no tiene bolsillos* (1971); *Como la cigarra* (1973), *El buen modo* (1975) y *De puño y letra* de 1977 son el colofón discográfico de esta nueva etapa. Colaboró, entre otras aportaciones, en los discos *Hoy como ayer* de Susana Rinaldi en 1982, en 1990 con Lito Vitale Cuarteto para *Viento sur* y en 2000 con Marilina Ross en *Más que un sueño*.

Las canciones

Enmarcar el repertorio de canciones producidas por María Elena Walsh es pensar en el *music hall*, el *variété* o la revista española a los que suma el folclore tradicional argentino y latinoamericano y los más variados géneros musicales de éxito. Sus conciertos se vistieron de aquellas experiencias neoyorquinas o parisienses dando forma a espectáculos donde la poesía, el humor, la ironía o los relatos se entremezclaron con el canto y la coreografía. Salir del uso exclusivo del repertorio de folclore tradicional con el que empezó en 1952 fue parte de las señas identitarias de la poetisa migrante que reseñamos al comienzo; “no se veía toda la vida cantando folclore” (Facio, Ardito-Molina 2012). Sus canciones se presentaron dentro de un libreto, formando parte de un relato y de una idea donde los personajes se entremezclaron con la fantasía y la realidad, a veces, de una manera ilógica en un universo plural de sonidos y ritmos. La autora, en distintas entrevistas, le concedió al género cancionístico una importancia clave en su vida creativa. “[...] la canción significó el juego, la levedad, la diversión, algo que me sacara de ese sentido trágico de la poesía, que termina en la locura. [...] Las canciones traen compañía” (Walsh en Pujol 2011: 124).

Tanto en la edición de sus libros como en conciertos y discos hay una división del repertorio en canciones para adultos y canciones para niños; sin embargo, la poesía infantil revela una metáfora profunda, disfrazada acaso de una inteligente simpleza que requiere de un cuidado estudio para su interpretación. Abordó el repertorio para adultos desde el desenfado infantil,

trasladando a sus canciones un talante crítico, reivindicativo, no exento de sarcasmo. Ambos públicos recibieron canciones en las que la poetisa enfrentó, a un tiempo, cuestiones complejas como la memoria, la identidad o la autoridad, con humor, con toques irónicos y atrevidos, juegos de palabras y onomatopeyas que lograron sorprender e interesar tanto a niños como a adultos.

La musicalización de sus poemas es un paradigma a tener en cuenta, una concepción de la canción como un todo, donde poema y música conviven de forma inseparable, con relaciones intencionadamente detallistas. “A veces hago primero la letra, a veces la música, a veces el tema brota del rasgueo de la guitarra [...]” (Walsh, en Brizuela 2008). Pero sus pretensiones y la experiencia recogida en los teatros la llevaron a escoger celosamente a músicos, actores y arreglistas para completar una producción que se distinguió casi siempre por una cuidada calidad. El éxito del cancionero propuesto por Walsh se vio favorecido por el momento de auge del folclore nacional; pero también por la oferta de un espectáculo artístico que incorporó a un público de clase ilustrada con preferencias cosmopolitas. Estas canciones ofrecieron una plataforma a la producción posterior los cantautores argentinos enrolados en el cambio o *Nueva canción argentina*, entre ellos Nacha Guevara. Es la propia Walsh quien marcó el punto de partida a esta *Nueva canción argentina* (Gassman 2014: 93). La autora se anticipó al ideario de la canción protesta de la década de 1970, cuyo argumento hacía referencias a la lucha por legar un país libre, sin dictaduras ni guerras “sucias”, especialmente con “Serenata para la tierra de uno” del LP *Juguemos en el mundo* (1968)³, “Canción de Caminantes” o “Como la cigarra”, ambas del LP *Como la cigarra* de 1973⁴.

³ *Juguemos en el mundo* - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=muyF3oXbCCA>

⁴ LP *Como la cigarra*, 1973 - Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7-2FCQcHg_Y

Repertorio infantil⁵

Además de las cualidades interpretativas y comunicativas de la cantautora, sus poemas y su música significaron en la canción infantil argentina un oxígeno necesario, ya que este repertorio no conseguía hacerse del todo con la adhesión de sus destinatarios. Las razones de su éxito pueden desglosarse en varios aspectos, pero nos centraremos en cuestiones como la utilización de temáticas poéticas cercanas al mundo infantil tales como los sueños o los juegos; con personajes tan reales como los abuelos y las mascotas, o tan diferentes como seres animados, situaciones disparatadas. El empleo de un vocabulario que se dirige, a veces en un lenguaje directo, llano; con palabras inventadas u onomatopeyas varias. El dislate y la imaginación tienen un lugar central creando un universo lírico donde todo puede tener lugar. En opinión de Carlos Rubio y refiriéndose al repertorio infantil, María Elena Walsh

[...] hace un llamado al divertimento por medio de la literatura. Se aleja de las tendencias de instruir, moralizar o convertir la palabra en una herramienta didáctica [...] el propósito claro del arte es el de crear un placer estético, un disfrute, y el de despertar la irrupción de sentimientos por medio de la escritura de un texto, que puede ser leído y sentido con base en muy diferentes experiencias de vida (Rubio 2012).

Musicalmente estos poemas están sellados con una selección de melodías, ritmos e instrumentación que hace referencia a ámbitos sonoros cercanos y amplios, bien sea del folclore tradicional o de la canción popular. Estructuras rítmicas y melódicas de clara contextualización geográfica regional como gato, chacarera, vidala, baguala; de ámbito latinoamericano como el corrido mexicano, huayno o carnavalito de la zona andina; géneros como la balada, la habanera, el swing, el twist o el bolero, están en constante diálogo con los versos. Así, la construcción de la identidad tiene su expresión local en las bagualas de la *Vaca estudiosa* o la de *Juan Poquito*⁶; la *Milonga del hornero*⁷ o la referencia latinoamericana en *Don Enrique del meñique*⁸, por citar

⁵ Véase “Identidad e interculturalidad en el cancionero infantil propuesto por la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011)”, *DEDICA. Revista de Educação e humanidades* N° 4, 2013, págs. 199-219. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4252441>

⁶ “Juan Poquito” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w5AEBiZyR0w>

⁷ “Milonga del hornero” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jWmOriRtngM>

algunos nombres. Estas canciones avalan su propuesta musical en un momento donde la identidad nacional se amalgama con la latinoamericana en franco reconocimiento. Pero también hace alusión a lugares lejanos y exóticos en tiempos irreales citando a Japón, el país de la princesa Sukimuki que “Vivía en la ciudad de Siu Kiu, hace como dos mil años, tres meses y media hora” de la “Canción para bañar la luna”⁹. En esta última canción la música trae reminiscencias orientales a partir del uso de la escala pentatónica atenuada por percusiones en timbres a madera, con la imagen que brindan las rimas de la sombrilla de azafrán, la cañita de bambú, el charquito Kito, o el kimono No-no. El escritor Leopoldo Brizuela en una entrevista al periódico *La Nación*, recuerda:

Llevándonos del viejo *variété* del Paris de la posguerra, donde Walsh trabajó [...], a los dorados años sesenta porteños; mezclando a las copleras tucumanas con Ezra Pound, a Fred Astaire con las augustas sombras de Don Quijote y Sancho Panza, las obras parecen aunarse, como clásicos que son, las líneas aparentemente más irreconciliables de una cultura (Brizuela 2008).

María Elena Walsh realizó su primera presentación para el público infantil en febrero de 1959 en la ciudad de Mar del Plata, con la compañía de Teatro de los Niños de Roberto Aulés, haciendo *Los sueños del Rey Bombo*. Producto de esta representación se editó un primer EP con cuatro canciones en el sello discográfico *Plin* que Leda y María financiaron para realizar sus propias grabaciones. Un año más tarde presentaron *Canciones para mirar*, espectáculo en formato *variété*, en el Festival Infantil de Teatro organizado en la ciudad costera de Necochea. Estas dos experiencias positivas le dieron aval para proponer ya en Buenos Aires sus funciones. Sin embargo, *Canciones para mirar* en principio fue sufragado por un préstamo del Fondo Nacional de las Artes pues, aunque en Buenos Aires el ambiente era renovador, pocos creían en la posibilidad de triunfo de esta propuesta. Contra estos pronósticos el éxito fue rotundo; al año siguiente *Doña Disparate y Bambuco* tuvo igual notoriedad

⁸ “Don Enrique del meñique” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZGhMKEVGFKc>

⁹ “Canción para bañar la luna” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=p8U9b90bPo>

e inmejorables condiciones de recaudación (Pujol 2011: 134-46). A las representaciones les siguieron las grabaciones discográficas y la entrada a otro mundo del espectáculo, la televisión; el reconocimiento del público, de la crítica y del mundo intelectual la confirmaron como una poetisa innovadora. Según Pujol, María Elena Walsh se diferenció de otros grandes escritores en el género por su “don” de la interpretación, porque su literatura escrita devino de la oral y cantada. Señala también otro dato que la distingue, y que es significativo para el mundo empresarial y musical, “el ritmo de ventas de sus libros creció a partir de la difusión de sus canciones” (Pujol 2011: 135). Esto nos pone en la pista de la importancia que adquiere como cantautora María Elena Walsh y cómo desde las canciones ella logra hacerse un espacio en el difícil mundo artístico bonaerense. Por otra parte señala el fenómeno de la expansión a partir de las grabaciones, algo inusual en el mundo de la canción infantil, al menos en esos momentos. En palabras de Brizuela, supo condensar las vivencias neoyorquinas y parisinas en el “cabaret” para chicos y el “varieté” infantil, de ahí su éxito (Brizuela 2008).

Para ahondar en las características señaladas del repertorio infantil se ha escogido “El twist del mono liso” que formó parte del EP *Doña Disparate y Bambuco*¹⁰, grabado por el dúo Leda y María en 1962 y regrabada un año más tarde por María Elena Walsh en el LP *Canciones para mí*¹¹. La elección de esta canción nos permite un acercamiento a la idea de creación-interpretación que Walsh perfila, primero junto a Leda Valladares y luego sola, al tiempo que es paradigma de lo que la cantautora desarrolla poéticamente articulando unívocamente sus lenguajes expresivos. Para analizar de manera particular las canciones se ha tenido en cuenta la teoría de Tatit que desarrolla en “Elementos para el análisis de la canción popular” refiriéndose sobre todo a la interdependencia entre el texto y lo que él denomina gramática rítmico-

¹⁰ EP *Doña Disparate y Bambuco*, 1962- Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vnQydtqp644>

¹¹ Con el sello CBS, en 1963, sale a la venta el LP *Canciones para mí* que contiene una versión diferente del “Twist del Mono Liso”. María Elena Walsh graba ya en versión solista los cuatro temas del EP *Doña Disparate y Bambuco* y es el guitarrista Jorge Panitsch el arreglador y músico principal, acompañado de bajo y percusión para el caso del twist y del fox-trot. Este LP contiene todas las canciones de *Doña Disparate y Bambuco*. CBS también edita una versión más pequeña de este LP, el EP *Canciones para mí* vol. II con cuatro temas: “Chacarera de los gatos”, “Don Dolón Dolón”, “Canción de bañar la luna” y “Canción de tomar el té”.

melódica. Según estas relaciones hay procesos de significación dentro de la canción, que él ha definido como tematización, pasionalización y figurativización. El primero y más cercano a su reconocimiento está centrado en una serie de motivos rítmico-melódicos que caracterizan un personaje o una situación. La pasionalización es definida como un estado interior emocional que se puede reconciliar o no con las tensiones en expansión, frecuencia y duración de sonidos apreciables a partir de las alturas, intensidades a las que se le pueden sumar variaciones texturales y tímbricas (Tatit 2003: 8-10). La figurativización “está ligada al habla como sustrato del gesto oral de la voz que canta, poniendo en evidencia todos los recursos utilizados para presentificar la relación yo/tú en un aquí/ahora” (Tatit en Ogas 2013: 282).

“El twist del mono liso”, formó parte del EP junto a “La Calle del Gato que Pesca”, “Manuelita la tortuga” y “Los castillos”. Participaron con María Elena Walsh en esta primera grabación Leda Valladares, que realizó los arreglos, 2ª voz y guitarra; Rodrigo Montero, guitarra y banjo; Jorge Panitsch, guitarra y Pablo Levin, flauta; Gustavo Mubika, contrabajo, y Eduardo Casalla, batería. La variedad de géneros y su musicalización resulta no solo abundante teniendo en cuenta que son solo cuatro temas, sino también la lectura que realiza Walsh de la contemporaneidad de la música popular. En el fox-trot del gato, la habanera de la tortuga, el twist del mono y la pavana de los castillos, la autora integra un discurso cosmopolita tejido con imaginación y fantasía, rescatando mascotas y princesas con la cotidianeidad de las músicas de éxito; este mérito lo comparte con su arreglista, Valladares. Para el Mono Liso utilizó la base rítmica del twist, con un arreglo tímbrico cercano a la formación de jazz tradicional, que incluye batería, contrabajo, guitarra y banjo. El argumento de la canción se entiende en el marco de la obra de teatro *Doña Disparate y Bambuco*, cuyos personajes emprenden un largo viaje desde Buenos Aires a París, instigado por la Tortuga Manuelita, para encontrar a la Naranja; en el Museo del Louvre conocen a La Gioconda, que les habla de su marido El Mono Liso, domador de la famosa Naranja (Walsh 2008).

Siguiendo la línea propuesta por Luiz Tatit indagaremos en algunos detalles de esta canción, sobre todo para justificar las opiniones vertidas en

torno a la poética que hizo de María Elena Walsh una cantautora de prestigio tanto en el mundo infantil como adulto. Dentro de lo que Tatit denomina esquema de gramática general explícita, lo que el oyente empírico capta rápidamente en una primera audición es el ritmo alegre y vivaz de twist, baile derivado del rock, popularizado en la década de 1960 por Chubby Checker. Ayuda a completar esa referencia la instrumentación que incluye un banjo y el canto que alterna las estrofas a dos voces y el estribillo al unísono. Asimismo, y según Origgi, el refrán “la naranja se pasea...”, puesto como estribillo de la canción, es otro elemento que integra la polifonía de textos ya que se trata de un refrán popular (Origgi 2008: 5). Esa polifonía se enriquece con una serie de relaciones intertextuales al incluir el Louvre o la Mona Lisa sin olvidar su alusión a la rebelión social, sobre todo en las estrofas que fueron eliminadas en la segunda grabación. Por un lado, los personajes y su entorno incluidos en el juego de palabras, y por otro el musical, terminan conjugando una canción que resulta cercana y divertida.

El “Twist del mono liso” tiene dos versiones, la primera del dúo Leda y María y la segunda en la que María Elena Walsh canta sola¹². Hay notorias diferencias entre ambas aunque sólo las separa un año, evidentemente Walsh buscó sonoridades renovadas que, para el caso del análisis, determinan la necesidad de la autora de distanciarse del período que compartió con Leda Valladares. Las diferencias superficiales se marcan en los arreglos, en el LP *Canciones para mí* canta María Elena Walsh y la acompaña Panitsch en guitarra, introduce en dos canciones el bajo y la batería, pero sus intérpretes no están citados en la caja del LP, tampoco en la etiqueta del vinilo. También la supresión de las estrofas 11 y 12 con claras reivindicaciones sociales, que en la segunda grabación desaparecieron y en las que el Mono recusa a la reina que puede comer “cuando Ud. quiera / tres sandías y una pera / pero a mi naranja no!”.

Las diferencias de más calado se pueden encontrar en la interpretación. En el dúo, Leda, que hace la segunda voz, prácticamente no diferencia con sus inflexiones vocales las tensiones del texto; su articulación y su énfasis son

¹² *Antología*, N° 2 “El twist del mono liso”, en el minuto 3.02. - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-4-CgZMqBZI&list=RD-4-CgZMqBZI#t=271>

repetitivos. La versión solista de Walsh marca escalonadamente el discurso que ha organizado en dos estrofas más estribillo. Aquí, tomando nuevamente a Tatit y su propuesta sobre la ejecución del discurso, se puede apreciar la tensión ascendente del mismo, el momento de énfasis y su suspensión para volver a comenzar. Esto se corresponde con el orden de las estrofas y su musicalización; mientras en la primera de cada grupo el poema pone en situación al oyente relatando los preliminares de la acción, la segunda estrofa marca la acción propiamente dicha, con una cierta tensión tanto en el volumen de la voz como en la articulación de las palabras y el ascenso de altura melódica; el estribillo tiene el papel de suspensión o distensión, paso necesario para reiniciar el siguiente fragmento.

La estructura está marcada literaria y musicalmente con dos estrofas octosílabas de rima consonante a-a-b-b / a-b-b-a, que se mantiene a lo largo de las siete partes, y un estribillo también octosílabo con rima a-b-c-b. No hay interludios en ninguna de las dos versiones, pero en la primera el dúo repite el último verso del estribillo, “tírame con tenedor”, hasta el fundido de salida; en tanto que en la segunda la canción termina sin más, Walsh hizo parte de ese último verso, “con tenedor”, por aumentación rítmica. Mientras en la versión junto a Leda Valladares la canción es introducida por batería, banjo, bajo y guitarra, en la de 1963 entra directamente la voz.

La correspondencia de melodía y letra está dada por la interdependencia que señala Tatit; en la primera estrofa de cada la secuencia, la melodía se repite por cuatro veces, una por cada verso, cambiando el final del segundo y del cuarto, en clara concordancia con las partes de la frase ‘pregunta-respuesta’.



1- Sa-ben sa-ben lo que hi- zo



2- El fa- moso mo- no Li- so



3- A la ori- lla de una zan--- ja----



4- Cazó vi- vauna na- ranja

En la segunda estrofa, cuyo objetivo es remarcar la acción de los personajes, la melodía asciende un tono y se desplaza tonalmente al IV grado en los dos primeros versos, para volver al tono inicial en los dos siguientes. María Elena Walsh exalta un personaje, lo califica mediante las acciones que realiza. Mono Liso es famoso por cazar viva a la Naranja; por tanto, cada segunda estrofa destaca una acción que va *in crescendo* “¡Qué coraje, qué valor!”; “¡El valiente cazador!”; “Mono Liso con rigor”; “Pero un día entró un ladrón”; hasta que logró finalmente restablecer una cierta tranquilidad en la última acción, “Mono Liso la salvó”. Las escaramuzas se completan al final de cada una de las segundas estrofas cuando la melodía insiste, remarcando con una serie de notas repetidas “la cazó con tenedor”; “¡Ay, qué papelón!”; “la Naranja que perdí”; “Y este cuento se acabó”.



5- Que coraje, que va-lor
5- El va-liente ca-za-dor
5- Peroun dí-aen tróun la-drón, etc.

8- La ca-zó con tene- do- or
8- dijo: ¡Ay que pape- lo - on
8- Yeste cuento seaca-bo - ó

Walsh caracteriza a la Naranja como un personaje alegre, despreocupado, que le pide a Mono Liso “tírame con tenedor” y no con cuchillo. La sitúa en el centro de todos los momentos de distensión, proponiendo el estribillo para esa función.

La lógica que se entreteje entre el poema y la música pensados de manera indivisible, sumada a los arreglos y a la instrumentación, dan muestra del uso que hace la autora de los reducidos medios a los que recurre dentro de los modelos formales que la estructuran. Finalmente, para subrayar las diferencias de las dos grabaciones que indicamos en los párrafos anteriores, apuntar la lectura del escrito de la propia autora en la contratapa del vinilo *Canciones para mí*. A pesar de que las canciones y los personajes de Doña Disparate y Bambuco son los que integran esta grabación, *Canciones para mí*, marcan la escisión musical y personal del dúo Leda y María. Walsh les escribe a los niños que escucharán sus canciones, pero se percibe en sus palabras el interés que tiene en trabajar y componer “para mí”. La frase con la que empieza la niña “todos cantan, pero nadie canta para mí”, contiene el espíritu que guía esta producción; María Elena canta para sí, incluso la instrumentación es la mínima, está acompañada sólo por guitarra en diez de las doce canciones, en las dos restantes incluye percusión y bajo.

El repertorio para adultos

Con similares características musicales presenta el repertorio para adultos, la ironía de su verso contrasta, a veces, con la aparente frivolidad de las musicalizaciones. Las grabaciones para los adultos de la década de los setenta tuvieron su origen en un espectáculo denominado *Show para ejecutivos* que María Elena Walsh presentó en el Teatro Regina en 1968 con canciones y diálogos que tuvieron significativa notoriedad. Las funciones se mantuvieron en este teatro por meses y fue llevado a distintas ciudades de Argentina, Estados Unidos y Europa en las décadas siguientes (Documental 2012). Heredero de las vivencias parisinas, Brassens, Montand o Brel se comprendieron en los chascarrillos o los relatos breves que introdujeron o cerraron las canciones de esta primera presentación para adultos (Pujol 2011:169).

Nuevamente, son las canciones el nexo de los mundos infantil y adulto de María Elena Walsh y su público; *Juguemos en el mundo*¹³, título y portada del disco, es demostrativo de ello. Esta grabación incorpora canciones que más tarde serán de repertorio obligado para los grupos de la *Nueva canción* argentina o de la canción de protesta, como “Serenata para la tierra de uno”. La completan “Los ejecutivos”¹⁴, un reproche al grupo social integrado por banqueros, empresarios, gentes de las nuevas clases altas, la ‘gente bien’. “El 45”¹⁵, en ritmo de tango, que reivindica el mundo femenino en la relación con su hermana, ironizando con las transformaciones sociales y económicas, con la figura de Perón y denunciando la inhumanidad del ataque de Hiroshima. Interesante parodia encarnan la lechuza “Miranda y Mirón”¹⁶ el lechuzón, pasando una lupa sobre el comportamiento hipócrita y conservador de algunos estamentos sociales: “La pelotita saltarina / les llama mucho la atención pero la miran, por las dudas, / con intelectual reprobación”. En este disco su arreglador y músico de confianza es Oscar Cardozo Ocampo, que había empezado a

¹³ Tapa del Disco *Juguemos en el mundo*, 1968.

<http://www.cancioneros.com/nd/1889/0/juguemos-en-el-mundo-maria-elena-walsh>

¹⁴ “Los ejecutivos” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4avEUH0WQ-I>

¹⁵ “El 45” - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=msc3HOyM82g>

¹⁶ Álbum *Juguemos en el mundo* - Vídeo disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xERMrNjwrZY>

colaborar con María Elena Walsh en algunos temas de *En el país del nomeacuerdo*.

Juguemos en el mundo II es una profunda reflexión sobre personas o momentos que la autora ha vivido desde su infancia hasta la madurez retrospectiva. En este LP hace referencias en forma de homenaje a J. Sebastian Bach o a Maurice Ravel; evocaciones emotivas en “Barco quieto”. Pero también dedica un espacio a la denuncia en “Canción de cuna para un gobernante” o “Gilito de barrio norte”. Esta etapa de reivindicaciones político-sociales se completa con el LP *Como la cigarra*¹⁷ que contiene la canción que le da nombre y que se convirtió años más tarde en uno de los temas musicales del exilio argentino. Incluye además una versión de “Venceremos”, “Canción de caminantes”, de penetrante crítica política y social; el poema musicalizado por Chico Novarro “Carta de un león otro”, junto a la ironía de “Aguasvivas”. En esta última retrata a seres que, como las medusas, “flotan pasivas, las lleva la corriente”, pero que son capaces de participar en la destrucción de sueños o de personas; canción irónica donde las haya, en un sugerente ritmo de bolero.

Atrevido también es parte del repertorio que canta sobre el rol de la mujer en la sociedad de la década de los 70, denunciando el machismo, el cinismo de algunos políticos o la falta de educación sexual, especialmente en “Educación sexual”, canción con Chico Novarro y “Los hermafroditas”. Estas canciones son un fantástico ejemplo de musicalización, con recursos que reafirman unos valores morales o resignifican la intención de su discurso.

Como ejemplo de estas afirmaciones se toma del repertorio para adultos la canción “Los ejecutivos”, del primer LP *Juguemos en el mundo*. Tiene como interprete en voz a María Elena Walsh con Oscar Cardozo Ocampo y su Orquesta en los acompañamientos y también como arreglador principal. La versificación del poema tiene una “libertad” relativa que la música completa con un *ad libitum* a modo de recitativo acompañado. Está organizada en tres estrofas de versos endecasílabos combinados con tridecasílabos que asumen la función de relato, y un estribillo que sí tiene una clara enmarcación para el oyente empírico, en un vals con versificación en endecha. Teniendo en

¹⁷ Álbum *Como la cigarra* - Vídeo disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7-2FCQcHg_Y

cuenta los esquemas menos explícitos a los que alude Tatit, el discurso de Walsh pone énfasis en los versos tridecasílabos 1 y 4 de cada estrofa, reforzados con un calderón musical. Así, el primer verso “El mundo nunca ha sido para todo el mundo” se relaciona con la ironía intertextual del poema de Fernández Moreno “Setenta balcones y ninguna flor”, ya que este ejecutivo “cultiva un maletín y ninguna flor”. En la segunda estrofa inicia “El mundo fue siempre de los que están arriba” y trae a colación el dicho popular de los que “cortan el bacalao con aire triunfador”. Finalmente, en la tercera estrofa relaciona “El mundo siempre fue de algunos elegidos” que se “sacrifican por un millón o dos”.

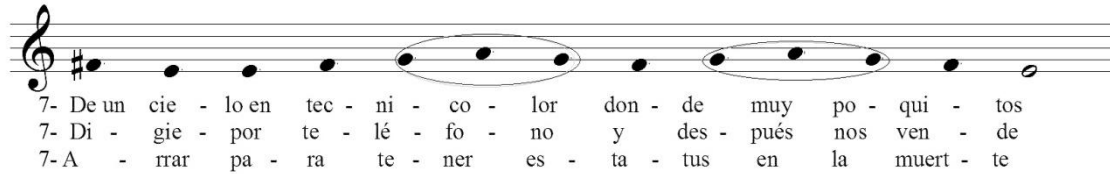
1- El mun - do nun - ca ha si - do pa - ra to - do el mun - do
 1- El mun - do siem - pre fue de los que es tán a - rri - ba
 1- El mun - do siem - pre fue de al - gu - nos e - le - gi - dos

4- Cul - ti - va un ma - le - tín pe - ro nin - gu - na flor
 4- Cor - tan - do el ba - ca - lao con ai - re triun - fa - dor
 4- Sa - cri - fi - cán - do se por un mi - llón o dos

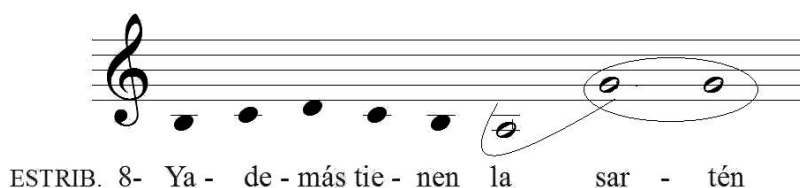
Las tensiones que se tejen en las estrofas van en función de lo que Walsh quiere destacar; así, en el verso 3 y 7 de cada una de ellas y que coincide con sus trece sílabas, llega en dos de ellas a la altura melódica máxima a modo de preparación del clímax que se sitúa en el estribillo.

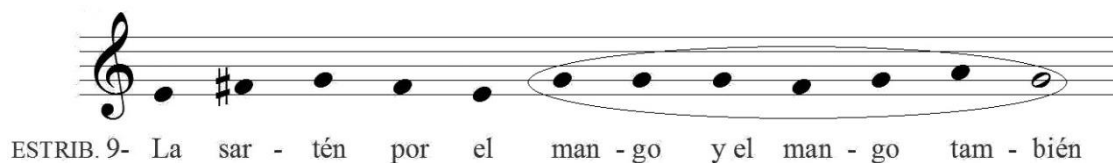
2- Mas hoy al pa - re - cer es de un se - ñor
 2- Pe - ro hoy es de un se - ñor en as - cen - sor
 2- Hoy es pa - ra el que e - li - ge lo me - jor

3- En u - na es - ca - le - ri - ta de ae - ro - puer - to
 3- A quien po - de - mos ver en las re - vis - tas
 3- Di - ná - mi - co y ro - dea - do de a - za - fa - tas



En la elaboración del discurso poético-musical de cada estrofa se va preparando el momento de máxima tensión, que es la ironía del estribillo “¡Ay, que vivos / son los ejecutivos!”, las personas elegidas que dominan el mundo. En esa elaboración participa de manera activa la instrumentación, con unos criterios de semantización, como poco, ajustados a ese mundo que quiere delinear y pintar en sonidos la autora. Así, los timbres instrumentales que utiliza Cardozo Ocampo nos sitúan en un cómodo salón, en el hall de un hotel o, como bien dice el poema, en un vuelo de primera clase. Cuando describe el mundo, que nunca fue para todo el mundo, comienza con la guitarra que realiza en acordes y arpeggios pequeños comentarios melódicos a la voz, acompañando el razonamiento de que “hoy al parecer es de un señor” y va hilando, a modo de improvisación, los tridecasílabos de la primera parte con el único verso de estas características en pre-clímax. En la segunda estrofa es el piano quien acompaña la primera parte y combina la segunda con una guitarra eléctrica, ambos tienen la misma función, ayudar a glosar a ese “señor en ascensor” que “vende conciencias puras”. Ya en la tercera, al entrar en “el mundo de los elegidos”, introduce un cuarteto de cuerdas que da paso a la segunda parte con guitarra y trompeta. El estribillo, con percusión, bajo, trompeta con sordina y teclados, representa toda una explosión de sonidos, de carácter, de desenfado, para componer la imagen del señor que va “del sillón al avión [...] del harén al edén [...] que siempre tiene razón”. Ubica el clímax o la máxima tensión en el ascenso de 7ª para los fonemas “la sartén”, reforzando con nota repetida el “mango”, destacando los fonemas “sar-tén” y “tam-bién”.





En este caso es completamente significativa la interdependencia establecida entre la versificación del relato, que lleva a sensaciones desenfadadas gracias a la melodía, al ritmo, pero sobre todo al arreglo instrumental que “pinta” esos mundos “elegidos”. En esta canción Walsh utiliza recursos que, aunados, describen un personaje, lo caracterizan realizando el proceso de tematización sumado al de la figurativización cuando exalta sus acciones en las estrofas. “El mundo siempre fue de los que están arriba”, de los que cortan el bacalao y luego aconsejan ahorrar. En el estribillo configura un estado pasional de irritación y desencanto, también de frustración y resignación. Esta frustración tiene su desahogo en la ironía, no queda otra alternativa más que denunciar esa “viveza” de los que tienen la sartén por el mango y el mango también, en el verso, con la palabra, que son sus herramientas.

Reflexión

A lo largo de este texto se ha insistido en que la característica manifiesta del repertorio de canciones de María Elena Walsh es su capacidad de reflejar los cambios sociales que se produjeron en la década de 1960 en Argentina o en otras partes del mundo; sin hacer distinciones, tanto en las canciones dirigidas al público infantil como al adulto. Al mismo tiempo, se ha hecho hincapié en las peculiaridades personales de la autora a la hora de ir sondeando caminos de expresión que muchas veces la dejaron en situación de conflicto con distintos sectores sociales. Y, finalmente, se ha propuesto como modelo de sus repertorios dos canciones que, como tantas de su autoría, revelan el agudo razonamiento expresivo de María Elena Walsh. Todo esto ayuda a cerrar parcialmente la hipótesis inicial de que el éxito del cancionero de esta cantautora se debe a su capacidad de visión y análisis de la realidad

contigua, sumada a su potencial expresivo que se rebeló constantemente al academicismo institucional.

Como reflexión final y partiendo desde la idea de que la obra a la que nos acercamos es un producto literario musical indivisible de características particulares, continuamos la senda que otros estudiosos trazaron de esta poetisa. Ella fue quien decidió emplear a lo largo de toda su vida la palabra como generadora de espacios de convivencia, reivindicación o de denuncia, con la música o sin ella. Autora de textos como “Desventuras en el País Jardín-de Infantes”, “Sepa porqué Ud. es machista”, nos presenta en su repertorio cancionístico un posicionamiento particular. No se adhirió en especial a ningún movimiento musical por entonces en auge, aunque mantuvo estrecha relación con músicos como Susana Rinaldi, Chico Novarro, los integrantes del Cuarteto Zupay, entre otros. Se mantuvo, sin embargo, en una posición combativa social independiente; no se exilió, aunque fue censurada su obra y sus actuaciones y fue obligada a dejar sus trabajos, algo que denunció en una memorable nota que escapó de la censura y fue publicada en el periódico *Clarín* en agosto de 1979:

La autora está muy cansada. No por los recortes que haya sufrido, porque volverán a crecerle como el pelo [...] no es una revolucionaria pero está muy cansada, no se exilia, se va a llorar sentada en el cordón de la vereda con un único consuelo: el de los zonzos (Walsh 1979)

La aportación de María Elena Walsh, como cantautora, re-inventora de un género particular de canción infantil y también de adultos, esconde el secreto de su éxito y pervivencia no sólo por lo que dice sino en cómo lo dice. Sin formación musical académica pero con una gran osadía creativa, ha marcado a generaciones de argentinos y, por qué no, de hispanohablantes.

Bibliografía

Brizuela, Leopoldo. 2008. "María Elena Walsh: la trama secreta de una revolución poética que cautivó a chicos y grandes". *ADN Cultura. La Nación*. (16 de agosto de 2008) <http://www.lanacion.com.ar/1039056-la-trama-secreta-de-una-revolucion-poetica-que-cautivo-a-chicos-y-grandes> [Consulta: 13 de mayo de 2013]

Copello Fernando. 2013. "María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros", *Cuadernos LIRICO* <http://lirico.revues.org/1197> [Consulta: 19 junio 2015].

Fabbri, Franco. 1996. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Conferencia del VII Congreso IASPM-AL, *Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*, La Habana: 19 - 24 de junio de 2006. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf . [Consulta: 10 de mayo de 2013]

Luraschi, Ilse Adriana y Kay Sibbald. 1993. *María Elena Walsh o el 'desafío de la limitación'*. Buenos Aires: Sudamericana.

Origg, Alicia. 2008. "Aspectos polifónicos en el discurso del disparate en la obra de María Elena Walsh". *Miradas y voces de la LIJ* <https://miradasyvoces.wordpress.com/2014/07/25/aspectos-polifonicos-en-el-discurso-del-disparate-en-la-obra-de-maria-elena-walsh/> [Consulta: 13 mayo 2013].

Ogas, Julio. 2006. "Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatnicks y los Abuelos de la nada". *Revista argentina de musicología N° 10*. pp. 90-116.

Pujol, Sergio. 1993. *Como la cigarra: Biografía de María Elena Walsh*, Buenos Aires: Beas Ediciones. [Reed. 2011. Buenos Aires: EMECE].

_____2003. *La década rebelde*, Buenos Aires: EMECE

_____2007. *Historia de nuestro tiempo. El mundo entre 1969 y 2000*. Facultad de Periodismo. Universidad Nacional de La Plata.

- _____2010. *Canciones argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: EMECE.
- _____2013. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblios.
- Rubio, Carlos. 2010. Un cuento para decir domingo “siete”: Carmen Lyra y María Elena Walsh, dos versiones de una historia, *Fundación cuatro gatos* http://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_206.pdf [Consulta: 10 de mayo de 2013]
- Tatit, Luiz. 2003. “Elementos para a análise da canção popular”, *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 1, nº 2. Originalmente publicado na revista *Cadernos de estudo: análise musical*, nº 1, São Paulo, Atravez: 1989, e no livro *Musicando a Semiótica: Ensaios*, Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 1997.
- Val Ripollés, Fernan. (2015): “Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares”, *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33-48 <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>. [Consulta: 10 de mayo de 2015]
- Walsh, María Elena.1994. “Escribir en la Argentina”. *Hispanamérica*, Año 23, No. 69 (Dec., 1994), pp. 55-60.
- _____1995. *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes: crónicas 1947-1995*, Buenos Aires: Seix Barral.
- _____2012. *María Elena Walsh en la casa de Doña Disparate*, Buenos Aires: Alfaguara. [Prólogo de Leopoldo Brizuela]

Paul Stocker: una figura ecléctica del jazz en España

JUAN F. GARCÍA VINUESA

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: Paul; Stocker; jazz; España; didáctica.

Keywords: Paul; Stocker; jazz; Spain; pedagogy.

Cita recomendada:

García Vinuesa, Juan F. 2015. "Paul Stocker: una figura ecléctica del jazz en España".
Cuadernos de Etnomusicología. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

PAUL STOCKER: UNA FIGURA ECLÉCTICA DEL JAZZ EN ESPAÑA

Juan F. García Vinuesa

Resumen

Atendiendo al punto de partida que supone indagar en parte de la historia del jazz de la segunda mitad del siglo XX en occidente y más concretamente en el desarrollo del jazz en Europa y España, en este artículo se plantea investigar en torno a la interesante actividad musical del saxofonista norteamericano Paul Stocker. Tres líneas guiarán la información aquí planteada: aspectos biográficos, experiencia docente y su estética musical; argumentos que nos servirán para retratar a un personaje fundamental para entender el desarrollo del jazz en Europa a partir de los años setenta del pasado siglo, además de indagar en la trayectoria de un testigo directo de la evolución del jazz en España.

Palabras clave: Paul; Stocker; jazz; España; didáctica.

Abstract

According to the starting point involved in the researching part of the history of jazz in the second half of the 20th century in the West, and more specifically in the development of jazz in Europe and Spain, this article is intended to investigate around the interesting musical activity of the Northamerican saxophonist Paul Stocker. Three lines will guide the information raised here: biographical aspects, teaching experience and his musical aesthetics, arguments that will serve us to portray a character essential to understand the development of jazz in Europe since the seventies in the last century, in addition to inquire into the path of a direct witness of the evolution of jazz in Spain.

Keywords: Paul; Stocker; jazz; Spain; didactic.



Paul Stocker, 2015.

Aspectos biográficos: “Los destinos de un viajero en clave de jazz”

Los inicios y el exilio (1952 – 1970)

Paul Stocker nació en 1952 en Redwood City, ciudad situada en la península de San Francisco en California, siendo el tercer hijo de cuatro hermanos. De familia de emigrantes anglosajones y americanos criados en China, su generación fue la primera que nació íntegramente en los Estados Unidos. Recibió una educación de corte tradicional y pasó su infancia en un ambiente arropado por una familia numerosa.

En sus primeros contactos con la música formó parte del coro de la iglesia de su barrio, lo que le marcaría en su predilección por las voces en el futuro. A los 9 años empezó a recibir educación musical formal en el colegio con un instrumento de alquiler y sintió predilección por coleccionar instrumentos de tubería. Con 12 años formó su primera banda de rhythm & blues, The Primates, en la que ejercía de guitarrista y vocalista. Despreocupado y feliz, caminaba hacia la senda de la adolescencia sin preocupaciones al inicio de los años 60, momento en el que EEUU entraría en una de las décadas más convulsas de su historia reciente.



The Primates 1965.

A la par del decenio, el mundo del jazz experimentaba una nueva revolución de la mano de artistas emergentes como Ornette Coleman, Charles Mingus, Eric Dolphy, Cecyl Taylor, Wayne Shorter, Albert Ayler, Max Roach etc. y colectivos como The Arts Ensemble of Chicago, The Sun Ra Arkestra o The Liberation Music Orchestra, que comenzaron a grabar algunos de sus mejores trabajos en busca de caminos más allá del bebop, lo que en su conjunto supondrían una explosión de creatividad difícilmente repetible.

En torno a 1962, un joven Paul Stocker que vivía totalmente ajeno a los importantes acontecimientos que sucedían en el mundo del jazz, frecuentaba la casa de un amigo del colegio donde disfrutaba de variados estímulos con los que satisfacer su natural curiosidad entre los estantes de libros del salón. En su entorno familiar el interés por el arte y la cultura estaban poco cultivados, y con apenas diez años, fue la casualidad lo que le llevó a encontrarse con un libro dedicado a la obra de Salvador Dalí que le abrió por primera vez las puertas del surrealismo de forma no consciente.

Al poco tiempo, y en una época en la que era muy complicado acceder al jazz o el blues, mientras visitaba la única tienda de discos de su ciudad

dedicada a música country, adquirió por mera atracción visual el disco que completaría ese primer contacto con la obra de Dalí con estímulos sonoros y musicales; ese disco era *Out There*¹ de Eric Dolphy, por el que quedó fascinado. Desde ese momento comenzó a interesarse por todos los artistas que lideraban la vanguardia jazzística del periodo espoleado por la efervescencia juvenil de quien recorría el camino de la adolescencia.

Tras agotar las posibilidades creativas de su ciudad natal, Paul Stocker decidió trasladarse a Nueva York en busca de ambientes experimentales en el mismo epicentro de la vanguardia jazzística mundial del momento. Aterrizó en la ciudad en septiembre de 1970 y comenzó a frecuentar los diferentes clubs de la ciudad en busca de oportunidades creativas que llenaran su inquietud por las músicas avanzadas. Sus expectativas iniciales se vieron truncadas al constatar el absoluto abandono en el que sobrevivían los músicos de jazz de la ciudad, más grave si cabe en los colectivos y artistas dedicados a la vanguardia. Dicha experiencia, junto con un hartazgo absoluto con la situación política y social del país, que había golpeado de forma directa el seno de su familia² y el peligro inminente de su reclutamiento forzoso para la guerra de Vietnam le impulsaron a tomar un avión hacia Europa y marchar al exilio³.

Quando subí al avión para pirarme del país, me encontré al lado de los miembros del “Art Ensemble de Chicago” que iban también rumbo a Europa a buscar su suerte en otros ambientes. Pues así empezó todo. (Stocker, 2014: 05'12")

¹ Editado por New Jazz Records en 1960 y segundo trabajo como líder de Eric Dolphy. Se incluyen composiciones de Charles Mingus, Randy Weston y Hale Smith además de cuatro cortes de factura propia. Los músicos de la sesión fueron: Eric Dolphy (flauta, clarinete bajo, saxofón alto y clarinete), Ron Carter (contrabajo y cello), George Duvivier (contrabajo) y Roy Haynes (batería).

² Su hermano mayor, que se había alistado como voluntario para la guerra de Vietnam, volvió a casa tras cumplir el servicio con graves problemas psicológicos que le acompañaron durante toda su vida hasta su muerte en 2011. Por otra parte, su cuñado, que pertenecía a colectivos activistas en contra de la guerra de Vietnam, había objetado al servicio militar por lo que fue condenado a cinco años de cárcel en régimen especial por desertión y siendo objeto de represalias durante una condena de la que cumplió tres años y medio.

³ “A number of jazz musicians migrated to other parts of the world, where they received an opposite response, being considered the ultimate expression of high culture. Thus, many of them remained in exile, and they enjoyed unparalleled success in France, Germany, Japan, Scandinavia and the Netherlands after the world war” (Ross 2001: 90).

En la España de Franco (1970 - 1975)

Aterrizó en Londres, donde tenía lazos familiares, y formalizó su situación en la embajada estadounidense, ya que su hermana le había informado de un hueco legal para evitar el servicio militar si solicitaba una prórroga siendo residente en el extranjero. Ya en Nueva York le había llamado mucho la posibilidad de ir a Brasil, dada su fascinación por la música de ese país, por lo que con la intención de viajar a Portugal y de allí partir hacia el continente sudamericano, cruzó Europa a dedo entrando en España por Barcelona y acabó en Andalucía. Por circunstancias del camino perdió todo su dinero y equipaje de viaje, solamente pudo conservar el atuendo que llevaba puesto, su pasaporte y su saxofón. Tras pasar un tiempo viviendo de los ingresos que obtenía tocando como músico de calle, le surgió la posibilidad de coger un barco para Ibiza, isla de la que tenía un desconocimiento absoluto y donde se quedó unos años alentado por el ambiente creativo y libertario del momento.

Estaba sentado en una mesa del Alhambra, leyendo un libro, cuando un joven me llamó la atención. Vestía de un modo bastante conservador para Ibiza, pero lo que me interesó fue la caja que llevaba en la mano derecha. ¡Tenía que ser un saxo! Me levanté de la mesa rápidamente, crucé la calzada y le rocé el hombro por detrás. Un poco alarmado se volvió y le pregunté por la caja. Casi tartamudeando por mi involuntaria brusquedad, que en realidad era entusiasmo, me contestó balbuceando: “¡Nada, nada! solo es un saxo alto”. Cuando le pedí si sabía tocarlo me dijo que solo un poco. Un poco. (Blazejczack 2005: 97).

Fue invitado a residir en la casa del batería alemán de origen polaco, Axel Blazejczack, con el que formó su primera agrupación española, sin piano ni contrabajo, junto con el saxofonista tenor holandés Henk Van Putten. El cortijo cercano a San José donde realizaban sus ensayos se convirtió en poco tiempo en un hervidero de músicos y artistas de medio mundo interesados por la experimentación y la improvisación. A pesar de tener estabilidad laboral con actuaciones periódicas en los diferentes locales y galerías de arte de la isla, donde llegaba a cobrar hasta quinientas pesetas por actuación, decidió trasladarse a Barcelona. De vuelta a la Península, se instaló en Castelldefels

justo al lado del importante saxofonista americano Pony Poindexter, momento en que inició su actividad musical más relevante en esta su primera etapa española. Como señala Blazejczack: “con la salida de Paul, la escena jazzística (de las Baleares) volvió a entrar en estado de coma. ¿Sería irreversible?” (2005: 103).

Al llegar a Barcelona, Paul Stocker se encontró con un panorama muy alejado de ser una escena jazzística por propio derecho, a la vez que observó con cierta esperanza los inicios de un interés en auge por la música folclórica de su país. Los músicos catalanes que se dedicaban al jazz eran escasos y con lagunas teóricas importantes que minaban sus competencias como instrumentistas para formar parte agrupaciones profesionales dedicadas al jazz, con la única excepción del gran pianista catalán Tete Montoliu. Por el contrario, sí existían numerosos músicos extranjeros como él que abrieron las puertas de esta música a diversos interesados por formarse en el género y que trabajaban asiduamente en un circuito nacional que comenzaba a construirse. Más tarde, con la explosión jazzística de los años ochenta, dicho circuito se consolidó con el nacimiento de numerosos festivales dedicados al género por toda España, un referente caldo de cultivo para las nuevas e importantes generaciones de músicos de jazz españoles que estaban por venir.



Con Pony Poindexter en Barcelona, 1973.

En este contexto, comenzó una intensa actividad como saxofonista profesional girando por toda España y Portugal, tocando con algunos de los mejores músicos del momento afincados en Barcelona, y constató una apertura mucho mayor del ambiente catalán a las corrientes e inquietudes desarrolladas por el jazz en Europa: el organista afincado en París Lou Bennett (USA), el saxofonista Pony Poindexter (USA), el pianista catalán Tete Montoliu (España), los baterías Billy Brooks (USA) y Peer Wyboris (Alemania), los contrabajistas Horacio Fumero (Argentina), Eric Peter (Suiza) y David Thomas (USA), y la Orquesta Mirasol. La relación de la nueva escena catalana con el ambiente madrileño era escasa y la primera vez que actuó en la capital madrileña lo hizo con el grupo de música progresiva de Toti Soler "OM", momento en el que conoció a los músicos dedicados al jazz afincados en Madrid de los que solamente destacaban los saxofonistas Pedro Iturralde (Navarra) y Vlady Bas (Bilbao) y la cantante Elia Fleta (Madrid). También entró en contacto con el pianista Jean Luc Vallet e inició una relación profesional que les permitiría trabajar juntos en múltiples ocasiones en los años siguientes. Años más tarde, en 1979, su relación con el ambiente de la ciudad de Valencia le llevó a descubrir al importante guitarrista Carlos Gonzálbez, que realizó su primera gira internacional como integrante de una de las múltiples formaciones con las que Paul Stocker giraba de forma periódica y que contó también con el destacado contrabajista portugués Ze Eduardo en sus filas.

Durante estos años trabajó intensamente, no sin dificultad, ya que se encontraba a menudo con diversos problemas para reunir secciones de ritmo con garantías que pudieran interpretar repertorios de jazz estándar. Sin embargo, sus trabajos relacionados con los músicos interesados por la experimentación y el rock progresivo de Barcelona suponen lo más destacado de esta primera etapa española que se cerró a mediados de los años setenta con el fallecimiento del dictador Francisco Franco.

Encontré en casa de mi hermano mayor, hace algunos años cuando fui a enterrarle, unos folletos que les había enviado en esas fechas anunciando el primer concierto de free jazz en Tarrasa. Con Salvador Font a la batería y un joven Carles Benavent tocando el contrabajo. Todos jovencitos con veinte añitos intentando tocar free jazz por

aquel entonces. Había gente nueva y luego estaban los mayores que eran Pony Pointdexter, Tete y Lou Bennet principalmente. (Stocker 2014: 27'16")

Sin residencia fija (1975-1978)

A pesar de que Paul Stocker gozaba de una buena posición en los circuitos de música por toda la península, en 1975 decidió dejar Barcelona y se marchó al Reino Unido, donde permaneció algún tiempo en busca de nuevos horizontes. Poco más tarde se instaló en París en torno a 1976, sin perder el contacto con los circuitos españoles y los proyectos que tenía en Londres.

En la capital francesa se sintió rápidamente estimulado por la efervescente escena de jazz de la ciudad, momento que aprovechó para iniciarse en la interpretación del saxofón soprano. Subsistía como músico de calle tocando en plazas y en el metro, al tiempo que centraba sus esfuerzos en el desarrollo de los puntos flacos de su formación musical y poder completar así sus conocimientos teóricos. Entre tanto trabajaba con distintos músicos destacados, como el saxofonista soprano Steve Lacy (USA) en su época más vanguardista, el trompetista de bebop Howard McGhee (USA), el saxofonista Mike Osborne (UK), la saxofonista Kathy Stobart (UK), el trompetista Henry Lowther (UK), el saxofonista Francois Jenneau (Francia), el contrabajista Jackie Samson (Francia), el contrabajista Saheb Sarbib (Francia) o el flautista y saxofonista Rão Kyo (Portugal).

Ya a finales de los 70, y después de dos años sin conseguir entrar de lleno en los circuitos profesionales de un París muy hermético a los músicos de fuera, decidió mudarse a Ámsterdam, una ciudad en expansión artística y donde se respiraba un ambiente experimental más abierto a sus inquietudes musicales.

Holanda: “Skippy” y la tierra prometida (1978 – 2001)

Ámsterdam en los años 70 se había convertido en una de las ciudades de Europa más abiertas al mundo. En su seno, se asentaron variedad de artistas de todas las disciplinas y con el tiempo se consolidaría como un destino preferente, junto con los países nórdicos y Francia, de un gran número de jazzistas estadounidenses. En sus calles, clubs e instituciones académicas, muchas grandes figuras de la historia del jazz encontraron la audiencia y atención que se les negaba en sus países de origen. En esta época, la ciudad se convirtió en un referente de modernidad, integración y desarrollo de modelos de convivencia social alternativos que inspiró a toda Europa.

En septiembre de 1978 Paul Stocker se instaló en Ámsterdam, donde encontró posibilidades de formación musical acordes a sus necesidades: mucha experimentación en arte, música y literatura, apoyo intenso y decidido por parte de las instituciones públicas, programaciones de conciertos de primer nivel internacional de músicas de todo el mundo y en definitiva, un *melting pot* de corrientes de modernidad.

Tenías allí mucha gente afincada pero también mucha gente que venía de paso. Estaba en contacto con el mundo, había un pulso real con la actualidad (Stocker 2014: 54'40").

Recién llegado a la ciudad, fue acogido por el saxofonista sudafricano Sean Bergin⁴, con el que trazaría una larga amistad y compartiría diversos proyectos en el futuro. Su manera de tocar causó cierta sensación, ganándose el amistoso apodo de “Skippy”⁵ por una especialmente compleja transcripción de un tema de Thelonious Monk, del mismo nombre, que había realizado en su periodo en París y que llamó mucho la atención de los dedicados al género.

En poco tiempo consiguió hacerse un hueco en la escena local y comenzó a trabajar de forma estable con músicos holandeses y extranjeros.

⁴ El “Zulú blanco”, fallecido en 2013, galardonado con el premio nacional de jazz Boy Edgar de Holanda y objeto de un documental sobre su vida y obra en la televisión holandesa.

⁵ Composición de Thelonious Monk recogida en el álbum “Genius of Modern Music. Vol II” editado por Blue Note años después de su grabación en 1952.

También inició su actividad didáctica como profesor de saxofón y combo de jazz en el Sweenlinck Conservatorium de Ámsterdam, y encontró la estabilidad requerida para dar rienda suelta a su actividad creativa desarrollando una intensa y dedicada labor que le llevó a girar por toda Europa con diferentes formaciones. España y Portugal se convirtieron en dos destinos preferentes para Paul Stocker durante sus diversas giras en los años 80, destacando su aparición en el programa de Radio Televisión Española *Jazz Entre Amigos*, que fue emitido el día 1 de abril de 1988 y en el que apareció interpretando su repertorio personal acompañado por el contrabajista Juan Pablo Nahar (Surinam) y el batería Zlatko Kaučič (Eslovenia).



En Sala Clamores de Madrid, 1983.

Todo este importante periodo de su carrera se ve reflejado en una discografía (detallada cronológicamente en el anexo correspondiente) muy ecléctica y dividida en tres bloques principalmente: jazz de vanguardia, música sudafricana y música en portugués.

Debutó discográficamente en los primeros años 80, lo que supuso el inicio de sus trabajos en el ámbito del “jazz de vanguardia” en 1983 con el álbum *Bust Out!* con J.C. Tas and The Rockets, al que le siguió *Valencia*

Chocolate. The Burton Greene Quartet featuring Paul Stocker y Sanstitre con Compass Group en 1987. Tras unos años dedicados a proyectos de otra factura, grabó el importante álbum *Live in the Bimhuis* con Sean Bergin & M.O.B. en 1992. Continuó su actividad en la música avanzada con *Noorderzon* con Gerard Ammerlaan Octet en 1993, *Full Circle* con David Mengual Quartet en 1995 y finalmente *Third Stream, First Love* con Gerard Ammerlaan Septet & Lucía Meeuwsen en 1997.

Entre los músicos más destacados con los que estuvo trabajando, de este primer bloque estilístico podemos mencionar a los pianistas Misha Mengelberg (Ucrania) y Jasper van't Hof (Holanda), al batería Han Bennink (Holanda), a los trompetistas Boy Raaijmakers (Holanda), Eric Vloeimans (Holanda) y Jeff Reynolds (Escocia), al contrabajista Arjen Gorter (Holanda) y al saxofonista y clarinetista bajo Willem Breuker (Holanda).

La “música sudafricana” no era algo ajeno a Paul Stocker, ya en California se había interesado por músicos como Chris McGregor, pero no es hasta llegar a Europa cuando entabla una relación directa con el género y varios de sus actores principales. En su periplo musical desde Ibiza a Amsterdam, compartió las consecuencias del exilio político relacionándose con multitud de músicos repartidos por Europa que huían de las consecuencias políticas y sociales del apartheid sudafricano.

Los trabajos de Paul Stocker dedicados a la música sudafricana comenzaron en 1989 con la importante formación de Joe Malinga Southern Africa Force, participando en la grabación del álbum *Vuka*. Más tarde, entró a formar parte como saxofonista y arreglista de Lebombo Group, con los que grabó dos álbumes: *Kwela Jazz Khona* en 1992 y *Nabakitsi* en 1994.



Con Lebombo, Sean Berguin y Thandi Vilakazi en Amsterdam. Años 90.

Además de estas grabaciones, trabajó en diferentes proyectos, como los African Jazz Pioneers y con numerosos músicos sudafricanos entre los que destacan los contrabajistas Harry Miller y Johnny Dyani, los saxofonistas Dudu Pukwana y Sean Bergin, las cantantes Bongi Makeba y Thoko Mdlalhosha, el pianista Mervyn Africa y el trompetista Hugh Masekela.

Pasando ahora al tercer bloque temático preferencial en su obra, dentro del periodo holandés, exponemos ahora sus trabajos dedicados a la “música en portugués”. En 1988 graba el álbum *Chorinhos Brasileiros e Fuga* con la formación Trío de Janeiro. Más tarde, inicia una fructífera relación con el cantante portugués afincado primero en Bélgica y luego en Holanda, Fernando Lameirinhas (hijo de emigrantes portugueses), grabando *Lágrimas e Risos* en 1994, *Fadeando* en 1999, *O Destino* en el 2000 y *Live* en 2001.

En conclusión a este importante periodo de la carrera musical de Paul Stocker, destacaremos algunos aspectos complementarios a su producción discográfica:

- Siguiendo la estela de Eric Dolphy, se consolidó en la interpretación del clarinete bajo y compartió trabajos con el pianista Misja Mengelberg y el batería Han Bennink, músicos que habían grabado junto con Dolphy lo que se convertiría en su álbum póstumo, *Last Date*⁶. Los trabajos de Stocker junto con estos músicos vinculados a las corrientes de experimentación musical más importantes desarrolladas en el continente europeo a finales del siglo XX, junto con sus trabajos con el compositor de música contemporánea Gerard Ammerlaan y los diversos proyectos personales que dedicó a la investigación sonora, supusieron la consolidación de la carrera de Paul Stocker y su introducción definitiva en el reducido club de los músicos destacados de la vanguardia jazzística en Europa. Gran parte de sus trabajos en este ámbito están todavía por publicar.
- Sus trabajos para la Mayden Voyage Orchestra son de una factura y calidad muy destacada. Formación de big band muy apreciada en Europa, se originó bajo la dirección del trompetista escocés Jeff Reynolds, que incluyó a Paul Stocker como solista y le instruyó en la dinamización y conocimiento de todas las herramientas necesarias para la articulación de una formación de estas características. Durante este periodo, Paul Stocker aprendió las funciones del solista, desarrolló sus conocimientos como arreglista y experimentó las dificultades de coordinar el trabajo de un conjunto de músicos numeroso. Tras la muerte de Jeff Reynolds en 1983 en accidente de tráfico, Paul Stocker heredó la dirección de la formación, grabando en 1999 uno de sus más importantes trabajos, *A Night in Torremolinos*, y siguiendo con la dirección de la que tomaría el nombre de Paul Stocker Bug Band.

⁶ Álbum destacado por contener composiciones propias de Eric Dolphy, que en su periplo europeo solamente había trabajado con temas estándar hasta ese momento. Grabado en Amsterdam el 2 de junio de 1964 y editado por Limelight Records, fue el último álbum de Dolphy que murió 27 días después de su grabación por un coma diabético.

- La artesanía que se desprende de sus labores como arreglista en sus distintos proyectos dedicados a la música sudafricana suponen una seña de identidad en la manera en que Paul Stocker fue paulatinamente encontrando su método y maneras musicales propias que le llevaron a tener una concepción musical propia y personal. Sus trabajos con Lebombo Group y Sean Bergin son especialmente destacados.
- Desde 1985 hasta 2001 dirigió las sesiones jam de los domingos en el café literario De Engelbewaarder en Ámsterdam. Por ellas fueron pasando los músicos de jazz más destacados de la ciudad de Amsterdam, así como grandes figuras de gira por Europa. Sus experiencias en el ámbito de la improvisación, y el extenso repertorio que maneja, le convierten en un músico muy completo con inquietudes constantes.
- La relación de nuestro autor con el flamenco data de sus primeros pasos en España a principios de los años setenta, pero es estando en Ámsterdam cuando desarrolló musicalmente el género a través de grabaciones y trabajos esporádicos en torno al mismo. A principios de los 90 impulsa un proyecto de investigación en torno al flamenco en formato de big band que condensaría en un álbum denominado *Caoutchouc Plays García Lorca* y que incluyó una visión contemporánea de temas como “La Nana del Caballo Grande”, “La Leyenda del Tiempo” o el “Romance del Amargo”, trabajó también con la cantante Carmen Linares como saxofonista en diferentes conciertos por los países bajos.



Paul Stocker en Ámsterdam, 1998.

El círculo se cierra: de Granada a Madrid. (2001- 2012)

Con el comienzo del nuevo siglo XXI, Paul Stocker volvió a sentir la necesidad de un cambio, cansado de la vida en la ciudad y el difícil clima de Ámsterdam. A nivel profesional consideraba su formación completada, por lo que se lanzó junto con su pareja a la búsqueda de un nuevo rumbo que le llevaría a volver a España, alentado por las buenas perspectivas económicas y sociales que estaban sucediendo en la Península Ibérica con el comienzo de siglo, y su incipiente interés por la música portuguesa y el flamenco.

En 1988 había adquirido un cortijo rural cerca de Adra en Almería y en 2001 se afincó en Granada capital, donde consiguió un trabajo estable como director artístico de la Escuela de Música Moderna de La Zubia. Con su llegada a la ciudad, la escena granadina ganó enteros inspirada por la atractiva figura de un saxofonista de jazz auténtico curtido en mil batallas, por lo que rápidamente ensambló su primer cuarteto con algunos de los músicos más

destacados de la escena local. Con Julio Pérez a la batería, Guillermo Morente al contrabajo y Pedro Andrade a la guitarra realizó diversas giras reactivando sus contactos en Barcelona, Aragón y levante, donde intervino en algunas grabaciones.

Su interés por el flamenco se desarrolló más profundamente en este periodo, pasando temporadas de aprendizaje y exploración en Jerez y trabajando con diferentes artistas y proyectos dedicados al mismo entre los que destacan el cantaor Rafael de Utrera y el guitarrista Rafael Habichuela. Durante su residencia en Granada desarrolló una especial relación con la familia “Habichuela”, una de las más importantes familias de guitarristas flamencos de España, relación de respeto y mutua admiración que todavía hoy continúa.

En el marco de su trabajo como didacta en la Escuela de Música Moderna de La Zubia, puso en marcha la formación multi instrumental Zubi Dubi Band, que más tarde se independizaría para adoptar, en colectivo creativo, el nombre de Dubi Dubi Band. Como director del colectivo realizó dos grabaciones que integran gran parte de su concepción y bagaje musical interpretando temáticas con arreglos personales que trabajan composiciones de Charles Mingus, Sun Ra, Duke Ellington, música portuguesa, música sudafricana y composiciones propias inspiradas en las músicas populares peninsulares. Dicha formación supuso durante muchos años uno de los nichos de creación musical más importantes de la ciudad de Granada, integrando y generando a una nueva hornada de músicos llamados a ser parte de una nueva e importante generación de jóvenes jazzistas.



Dubi Dubi Band, 2009.

Durante esta etapa giró por España y Portugal, realizando un extenso trabajo en el ámbito didáctico y colaborando en trabajos esporádicos con los mejores músicos andaluces. Fuera de Andalucía pasó a formar parte de la Lusitania Jazz Machine, con la que grabó dos discos. En su actividad personal, lideró un trío de clarinetes bajos con Nana Rovira y Joaquín Sánchez, y otro trío con dos baterías junto a Julio Pérez y Stick Cook.

En su últimos años en Granada integró en su cuarteto a la sección rítmica de la Dubi Dubi Band con Jose Ignacio Hernández al piano, Miguel Pimentel al contrabajo y Sergio Díaz a la batería, con los que además de girar dirigía una sesión jam semanal cada domingo en diferentes espacios de la localidad de Monachil. Tras un periodo de crisis personal complicado, un agotamiento de las perspectivas creativas en el ámbito andaluz y las dificultades para mantener su trabajo como didacta de forma estable, comenzó a plantearse nuevos horizontes en su periplo de búsqueda vital.

En 2012 decidió trasladarse a Madrid, donde reside, enseña y trabaja, con fuerzas e ilusiones renovadas en busca de un nivel de proyección acorde con su categoría y siendo solicitado por los mejores músicos del *milieu* jazzístico de la capital.

En la actualidad, y a pesar de la especial incidencia de la crisis en el sector cultural y artístico del país, Paul Stocker dirige dos nuevos proyectos que reflejan los puntos más álgidos de su dilatada carrera como arreglista y compositor: la formación Paul Stocker Vanguard Quartet, que lidera acompañado por el batería madrileño Dani García, el contrabajista tejano Héctor Oliveira y el saxofonista tenor manchego Juan G. Vinuesa, en un repaso a sus incursiones sonoras más libres; por otro lado dirige la formación multi instrumental Marula, dedicada a explotar su experiencia dentro de las músicas sudafricanas acompañado por la sección del cuarteto ya mencionada como base, e incluyendo al granadino Jesús Hernández a los teclados, al trombonista madrileño Santi Cañadas y al trompetista granadino Julián Sánchez, en un proyecto caracterizado por su dinamismo, elasticidad y capacidad de improvisación colectiva.

En el ámbito docente imparte clases de combo instrumental en el Aula de Nuevas Músicas de Madrid y organiza periódicamente un seminario didáctico estival dedicado al aprendizaje del jazz en su cortijo de Adra en Almería.

Yo me mantengo en forma, porque el panorama no está para tirar cohetes ni nada. He estado bastante fatal, me siento a veces como si me hubiera metido en un callejón sin salida, porque de esto antes vivía y vivía no ricamente pero dignamente. Y hoy en día pues ya no y el panorama tampoco ofrece esperanza de mejora en un futuro próximo. Considero que lo que hacemos y llevamos toda la vida haciendo, es como si no tuviera relevancia, mucha gente piensa que no tiene importancia..... Simplemente no existes. ¿Por qué tienes que ser una superestrella tanto en la música, como en el fútbol o de lo que sea, o de una dinastía de políticos? ¿Por qué es más valioso y más apreciado y está mejor pagado que un zapatero, un maquinista, un viajante o un guitarrista de blues? Pues el mundo es así, es lo que hay, yo no sé si va a cambiar. Lo que sí sé es que ser músico de jazz, que es una palabra muy alta, es tocar lo que he vivido y que como el torero: no es el que va vestido de luces saliendo por la puerta grande a hombros, si no el que, aunque vaya de civil, camina al compás de su propio pasodoble, como dijo Felix Grande. Y en esa tesitura estamos (Stocker 2014: 2h 15' 33").



En sala Bogueie Jazz de Madrid, 2014.

Experiencia docente y metodología: “Un autodidacta en la universidad”

Los trabajos de Paul Stocker dedicados al ámbito de la enseñanza se iniciaron en los años 80 y se extienden hasta la actualidad, lo que ha supuesto durante años una de las principales fuentes de ingresos a lo largo de su carrera. A continuación, expondremos los aspectos más relevantes de su actividad docente, su método de trabajo y sus opiniones y experiencias acerca de la introducción de la enseñanza del jazz en los conservatorios, escuelas y demás ámbitos académicos.

Su actividad más importante en el “sector educativo” la desarrolló en Holanda durante dos periodos distintos entre 1983 y 1989 como profesor de saxofón y de conjunto instrumental en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam. Más tarde, desarrolló también labores como profesor de combos de saxofón para el Departamento de Cultura de la Universidad de Amsterdam desde 1990 hasta el año 2001, siendo solicitado con frecuencia para impartir diversos seminarios educativos temáticos dedicados a las diferentes facetas del jazz, la música sudafricana o las músicas mediterráneas.

En España, destacó su labor a partir del año 2002 como director artístico de la Escuela de Música Moderna de La Zubia durante ocho años, labor que compaginaba impartiendo diversos seminarios temáticos dedicados a la interpretación instrumental y a la improvisación, tanto en el sector de las escuelas municipales andaluzas como en el ámbito universitario del país.

Su “método de enseñanza” se centra en el desarrollo y perfeccionamiento de tres pilares fundamentales que debe manejar con soltura cualquier músico interesado o dedicado al género jazzístico y/o derivados: la gramática musical, el sonido y el binomio espacio/tiempo.

- La gramática musical integraría el conjunto de códigos necesarios para la comunicación musical fluida de los géneros o estilos que se trabajan. Abarca los conocimientos de lenguaje musical, armonía, instrumentación, arreglos y composición, con el objetivo último de

desarrollar la capacidad de improvisación y el desarrollo de un discurso fluido a través del trabajo diario de la técnica.

- El sonido, como principal elemento constructivo fundamental que llegue a generar una voz personal y definitoria de la concepción estilística del músico.
- El binomio espacio/tiempo definido por la articulación, el ritmo y el conocimiento de los contextos, estructuras y formas musicales con las que se trabaja, ponderando especialmente la orientación, el saber siempre dónde se está en el momento de improvisar o interpretar.

Partiendo de estos tres conceptos básicos, Paul Stocker ha desarrollado su método de enseñanza integrando desde esas tres premisas otras orientaciones complementarias a tener en cuenta en el desarrollo y formación del músico moderno:

- La técnica instrumental es importante pero no esencial. Paul Stocker aboga por el desarrollo de una técnica instrumental propia y trabajar por dominar los elementos básicos de producción y emisión del sonido aplicado a cualquier instrumento o voces. La función principal de la técnica es estar al servicio de la expresión individual.
- El conocimiento de la historia del jazz es primordial. Valorar la importancia de los orígenes del género y sus raíces, conociendo las corrientes y evolución del mismo. Manejar los trabajos de los principales autores, improvisadores y compositores desde una perspectiva histórica y estética.
- Composición instantánea vs. improvisación. Contemplar la composición como una improvisación llevada al papel y fijada en un momento determinado. Desarrollar la improvisación como una función de la composición instantánea con discurso, coherencia formal y riesgo.
- La concepción del conjunto instrumental como entidad dinámica. Desarrollo de la responsabilidad individual y colectiva en el conjunto

instrumental independientemente del tamaño de la formación. Determinar y controlar la dominancia de los intérpretes a través de una buena definición de los roles musicales en el conjunto. Evitar los errores que indirectamente afectan al conjunto y la dinámica de la interpretación. Trabajar por tener una visión panorámica de lo que se está interpretando e improvisando. Escuchar el conjunto y tocar para el conjunto.

- Las relaciones humanas como elemento básico de conducción del conjunto instrumental y de la relación maestro/alumno

Es preciso resaltar que, tras más de veinticinco años dedicado a la enseñanza del jazz, Paul Stocker ha analizado prácticamente la totalidad de los métodos de enseñanza dedicados al género existentes e integrados en los sistemas educativos tanto del ámbito europeo y como del estadounidense. En conclusión a esta experiencia, Paul Stocker puntualiza la falta de atención en aspectos clave en el desarrollo del músico de jazz como son el sonido, el concepto espacio/tiempo y la dinámica musical.

Los alumnos que han ido pasando por la batuta de Paul Stocker a lo largo de su dilatada experiencia docente, tanto en Holanda como en España, Francia, Italia y Portugal, son muy numerosos y de prácticamente todas las especialidades instrumentales, muchos de ellos ganadores de importantes premios nacionales de interpretación en sus países de origen. De entre los más destacados podemos nombrar a un joven Perico Sambeat, que en los años ochenta acudía con cierta frecuencia a recibir clases maestras durante los días de descanso de las giras que Paul Stocker realizaba periódicamente por España, y el importante saxofonista alemán Tobias Delius, que estudió bajo su tutela en el conservatorio de Amsterdam.

La opinión de Paul Stocker en torno a la introducción de la enseñanza del jazz en las academias, conservatorios e instituciones universitarias es positiva, en cuanto que el volumen de información existente al alcance de las personas y músicos interesados por el jazz va en constante crecimiento. En el caso de España, coincide con otros especialistas en que la enseñanza del jazz

va un par de escalones por detrás del marco europeo y norteamericano, y una buena muestra de ello es el reciente inicio de la enseñanza del ámbito moderno en algunos conservatorios del país y la práctica ausencia, con contadas excepciones, de docentes dedicados al jazz en los departamentos de investigación musical de las universidades españolas.

Tengo serias dudas con la metodología de la enseñanza del jazz de muchos centros oficiales. Está bien que haya centros certificados, acreditados, reconocidos enseñando esta música, pero para mí muchas veces, están en manos de gente que no tiene criterio suficiente para impartir la materia (Stocker 2014: 2h 08' 58").

Concepción estética: “Desde la vanguardia al camino del clasicismo”.

La estética de Paul Stocker se ha construido a lo largo de toda una vida de continuos viajes, vaivenes, giras y un nutrido cúmulo de experiencias en su trabajo con diferentes músicos de diversas generaciones, procedencias y géneros. Desde sus intereses iniciales por las vanguardias desarrolladas en los años sesenta por los grandes iconos de la historia del jazz, su recorrido personal le ha llevado de forma natural a apreciar la importancia de las raíces de la música de su país y a considerar la búsqueda de una voz propia como el objetivo clave de su filosofía estética.

Comenzando con el trabajo desarrollado en esta investigación que se ha dedicado a la localización de los “puntos de inflexión” de referencia en la carrera de Paul Stocker; a continuación, señalaremos las conclusiones obtenidas, intentando integrar tanto su visión de la historia del jazz como su experiencia personal, con el objetivo de arrojar luces en torno al análisis de su concepción musical.

Nuestro autor de referencia considera el blues como pilar esencial y fundamental de toda la música realmente auténtica generada en Norteamérica. La obra y trayectoria de los autores Duke Ellington, Thelonious Monk y Charles Mingus suponen unas aportaciones de relevancia especial en su concepción musical, señalando también la creación del bebop y el importante cambio que

supuso para el jazz pasar de considerarse una música para el entretenimiento, a consagrarse como una expresión genuina, personal, artística y experimental. El impacto e influencia que supuso la música de Eric Dolphy en sus primeros acercamientos a la música jazz y su influencia en su carrera continúa hasta la actualidad. La importancia en el conocimiento de las raíces en la construcción de cualquier nuevo proyecto, complementando dichas tareas con la experimentación como hilo conductor de su trabajo personal. Destacar en último lugar, la relevancia que le supuso poder aprender y desarrollar el conocimiento de las herramientas básicas de lectura, análisis y armonía musical, así como el acceso a la literatura teórica e histórica.

Pasando ahora a analizar las “características estéticas” y todo lo relativo a su capacidad de interpretación e improvisación, podemos afirmar que en términos generales sus intereses están en consonancia con los músicos más experimentales de los años sesenta adscritos a la polémica categoría de New Thing o Avant-Garde, aunque la influencia de la figura y la mística de John Coltrane en su propia concepción musical es menos acusada que en la generación de músicos ya mencionada. En su manera de tocar se aprecia una clara sintonía con Ornette Coleman y Eric Dolphy, lo que le acerca sensiblemente a esta categoría, más teniendo en cuenta los elementos comunes de su estética con artistas como Leandro “Gato” Barbieri, Don Cherry, Pharoah Sanders, Yusef Lateef, Sun Ra, Randy Weston o Joe Zawinul, con los que además comparte su apertura al ámbito de las músicas del mundo, el manejo de instrumentos de viento de diferente procedencia, las instrumentaciones alternativas y la libertad como elemento no negociable en su expresión artística y vital.

Ha desarrollado su “capacidad de interpretación” con el saxofón soprano y barítono, el clarinete bajo y diversas flautas de distinto origen, pero a continuación comentaremos de forma más concreta sus influencias en su instrumento de cabecera: el saxofón alto. Nos atreveremos a destacar algunos recursos comunes a diferentes saxofonistas altos, además de los ya mencionados Eric Dolphy y Ornette Coleman. En cuanto al lenguaje post bop

de Paul Stocker, se percibe un cierto distanciamiento de la pesada influencia del bebop de Charlie Parker, situándose en desarrollos melódicos más angulosos, probablemente debidos a la estrecha relación que le unió al saxofonista alto americano Pony Pointdexter en su etapa de formación y a su especial preferencia por la obra de Thelonious Monk. Por otra parte, la nutrida paleta de recursos sonoros de los que dispone le acercan, desde otra perspectiva, a los desarrollos del saxofonista alto Marshall Allen, solista titular de la Sun Ra Arkestra. A este cúmulo de aproximaciones sonoras, en su manera de tocar se desprende de forma destacada un profundo eco sonoro del blues más tradicional.

El “lenguaje” de Paul Stocker es amplio, ecléctico y bien estructurado, siendo una muestra del reflejo de su recorrido y experiencia personal. Se adapta a las diferentes temáticas con las que ha trabajado de forma natural y sin forzar las estructuras armónicas en la introducción de tensiones, usando siempre los motivos melódicos como referencia. Se maneja sin dificultades tanto en estructuras predeterminadas como en formas derivadas de la construcción abstracta. Sus desarrollos en la improvisación no son excesivamente extensos, de hecho se caracteriza por una concreción efectiva y luminosa. En sus interpretaciones siempre dominan los elementos surrealistas, la moderación, la elegancia y la clase del que conoce el oficio.

Su “sonido” es redondo, afilado y constante, con un vibrato moderado pero presente. Los recursos dramáticos sonoros que definen su manera de tocar pasan por un control decidido de la dinámica, el buen criterio en el uso de estridencias sonoras, el genial dominio de un los “slurs”⁷ y “rips”⁸, destacando por encima de todo con un efectivo *glissando* muy personal. Domina los registros súper agudos y los armónicos sin dificultad.

En cuanto a su manera de “componer y arreglar”, Paul Stocker se adapta con soltura a las distintas temáticas que escoge en sus inquietudes

⁷ Recurso sonoro consistente en la introducción de vocablos en los pasajes sonoros: “hablar tocando”.

⁸ Recurso sonoro consistente en rasgar el sonido.

creativas que van desde la composición en torno a las formas tradicionales del jazz y el blues de su país hasta el desarrollo de composiciones de vanguardia, música sudafricana y/o peninsular. En los últimos años ha mostrado un especial interés por las músicas mediterráneas, el flamenco y la música portuguesa. En general, en sus composiciones se perciben melodías claras y sugerentes asentadas sobre armonías estables sin artificios, con dinámica cuidada y secciones de improvisación siempre presentes.

Su modo de trabajo brilla especialmente en cuanto pasamos a analizar el ámbito de los arreglos de composiciones propias y ajenas para grandes formaciones instrumentales y big bands. De su pasión por la armonización a varias voces, se generan unos trabajos brillantes propios de un artesano y que en última estancia construyen una identidad personal realmente muy destacada, sobre todo en los arreglos dedicados a músicas no occidentales. Sus arreglos para música sudafricana suenan como acordeones sonoros perfectamente ensamblados, con colores cercanos a la música coral y que consiguen sacar el máximo partido a una música alejada de la complejidad armónica. Por otro lado, sus trabajos con la Maiden Voyage Big Band integran fielmente el amplio recorrido estético del autor a través de unos arreglos que desprenden modernidad y que son ajenos a cualquier método o parámetro orquestal establecido, y con una sonoridad colectiva indiscutiblemente especial y e innovadora.

Con el objeto de cerrar este apartado dedicado al análisis de la estética musical de Paul Stocker, podemos afirmar que nos encontramos ante un autor cuya discografía es numerosa, de amplia calidad y ecléctica por definición, lo que ha fomentado la construcción de una identidad estética de largo recorrido asentada en la vanguardia, la tradición y la apertura a otras sonoridades a través del desarrollo de conceptos musicales no occidentales.

Yo cuando salí de los Estados Unidos tenía las raíces en el jazz, y llevaba ya desde los once hasta los diecisiete años escuchando intensamente todo tipo de jazz, sobre todo de vanguardia.... No me iba ni Ellington, ni Count Basie, ni prácticamente el be bop, me parecía ordinario y un poco predecible. Y tardé bastante en darme cuenta de la

importancia de las raíces del jazz en su desarrollo y evolución posterior. Sin embargo tuve la suerte de encontrarme con músicos de muchas generaciones diferentes tanto en Nueva York como en Europa (Stocker 2014: 19' 25").

Conclusiones

A lo largo de este artículo y en el desarrollo de las diferentes secciones del mismo, hemos puesto especial atención en destacar diversas conclusiones derivadas del análisis de la biografía, la experiencia didáctica y la estética de Paul Stocker, por lo que, con la intención de huir de la redundancia, a continuación nos centraremos en mostrar aspectos relativos a los testimonios encontrados en torno al desarrollo del jazz en Europa y España y su actualidad, atendiendo a la experiencia directa de Paul Stocker.

Nuestro autor ha retratado un jazz español en los años 70 en un estadio muy inicial y con una escena en construcción donde solamente destacaban las figuras de Tete Montoliú, Pedro Iturralde, Vlady Bas y Elia Fleeta, y pondera la importancia de los diferentes músicos extranjeros que fomentaron la formación de los músicos posteriores. En los años 80, Stocker pasaba con cierta frecuencia meses completos de gira por España y Portugal en locales privados que apostaban fuerte por esta música, también en numerosos festivales de jazz apoyados por la administración del Estado que proliferaban hasta en los pueblos más pequeños de España, un circuito estable actualmente extinto y añorado por muchos. Más tarde, en los años noventa, y gracias a la emigración de músicos españoles con objeto de formarse adecuadamente, la escena del jazz español ganó enteros hasta consolidarse, con ciertas reservas, a principios de siglo XXI y hasta la actualidad. Según la opinión de Paul Stocker, no se puede hablar todavía de un "jazz español" con categoría independiente dentro del jazz europeo, pero sí destaca la genuina aportación de los importantes músicos adscritos al jazz contemporáneo con influencias flamencas, como Pedro Iturralde, Perico Sambeat, Jorge Pardo o Carles Benavent.

En cuanto a jazz europeo, Paul Stocker destaca el importante trabajo que durante años han ido realizando las instituciones públicas educativas de países del norte y centro de Europa en el apoyo y formación de las nuevas generaciones de jazzistas europeos. Muchos músicos europeos han pasado a formar parte de la élite del jazz mundial tanto con proyectos propios como ajenos, destacando como referente una especial corriente de músicos dedicados al jazz de vanguardia. A pesar de la consolidada valoración de la música tradicional de Estados Unidos tanto por parte de instituciones académicas como por el creciente interés por la misma del público en general, Paul Stocker incide en las lagunas existentes en los ámbitos europeos en cuanto a un conocimiento más profundo del repertorio más folclórico y tradicional del jazz y el blues.

Para finalizar, mostraremos la opinión de Paul Stocker en torno a la recurrente cuestión de la actual crisis de jazz:

Sigo acusando la falta de investigación, de lo anterior, del pasado, de la tradición. Pero esa tradición no se tiene que experimentar como un grillete, como un ancla, como un peso que impide la evolución. La definición de esta música es innovación. La improvisación tiene que ver con saber responder al momento, a la situación actual y esos parámetros van cambiando todo el rato, porque el jazz es una cosa flexible que evoluciona. Entonces no estoy del todo de acuerdo con el señor Marsalis (Stocker 2014: 1 h 44' 22").

Bibliografía y fuentes:

Blazejczack, Alexander. 2005. *Las memorias de Axel. Ibiza Jazz Quartet*. Valencia: Nova Composición.

García Martínez, José María. 1996. *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.

Huntington, Samuel P. 2004. *¿Quiénes somos? Los desafíos de la identidad nacional estadounidense*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Kart, Lawrence, 2000. "The Avantgarde, 1949-1967". En *The Oxford Companion to Jazz*, ed. Bill Kirchner. Oxford: Oxford University Press.

Ross, Larry. 2001. "Jazz musicians in postwar Europe and Japan". En *African American jazz and rap: social and philosophical examinations of Black expressive behavior*, ed. James L. Conyers. Jefferson: McFarland Books.

Villares, Ramón; Bahamonde, Angel. 2001. *El mundo contemporáneo. Siglos XIX y XX*. Madrid: Grupo Santillana de ediciones S.A.

Hemeroteca: diario *ABC*.

Entrevista personal con Paul Stocker. 11/09/2014. Madrid.

Discografía de Paul Stocker:

1. *Bust Out!* con J.C. Tas and the Rockets. BVHAAST Records, 1983. Amsterdam. Jazz de vanguardia.
2. *Valencia Chocolate. The Burton Greene Quartet featuring Paul Stocker*. Cat Records, 1985. Amsterdam. Jazz de vanguardia.
3. *Sanstitre* con Compass group, Traction Avant Records, 1987. Amsterdam. Jazz de vanguardia.
4. *Chorinhos Brasileiros e Fuga* con Trío de Janeiro, Zeppos Records, 1988. Amsterdam. Música brasileña.
5. *Vuka* con Joe Malinga Southern Africa Force. Planisphere Records, 1989. Studio Friends Amsterdam. Música sudafricana.
6. *Kwela Jazz Khona* con Lebombo group. BVHAAST Records, 1992. Amsterdam. Música Sudafricana.
7. *Live in the Bimhuis* con Sean Bergin & M.O.B. BVHAAST Records, 1992. Amsterdam. Jazz de vanguardia.

8. *Caoutchouc Plays Garcia Lorca*. Timeless Records, 1993. Amsterdam. Jazz flamenco.
9. *Noorderzon* con Gerard Ammerlaan Octet. BVHAAST Records, 1993. Amsterdam. Jazz de vanguardia.
10. *Nabakitsi* con Lebombo group. BVHAAST Records, 1994. Amsterdam. Música sudafricana.
11. *Lágrimas e Risos* con Fernando Lameirinhas. Topkapi Records, 1994. Amsterdam. Música brasileña.
12. *Full Circle* con David Mengual Quartet. Rec Records, 1995. Lleida. Jazz de vanguardia.
13. *Third Stream, First Love* con Gerard Ammerlaan Septet & Lucia Meeuwssen. A Records, 1997. Amsterdam. Jazz de vanguardia.
14. *Night in Torremolinos* de Paul Stocker's Maiden Voyage Jazz Orchestra. BVHAAST Records, 1999. Amsterdam. Big band jazz contemporáneo.
15. *Fadeando* con Fernando Lameirinhas. Biram Records, 1999. Amsterdam. Música portugués/ brasileña.
16. *O Destino* con Fernando Lameirinhas. Múnich Records, 2000. Amsterdam. Música portugués/ brasileña.
17. *Live* con Fernando Lameirinhas. Múnich Records, 2001. Amsterdam. Música portugués/ brasileña.
18. *Standards Infusión* con Javier Esteve. Satchmo Records, 2002. Barcelona. Jazz standar.
19. *Milho Verde* con Lusitania Jazz Machine. Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura, 2003. Centro Cultural Raiano en Idanha-a-Nova. World jazz.

20. *Dubi Dubi Band* Orquesta Creativa dirigida por Paul Stocker. Asociación Musical Marula, 2008. Centro Cultural Carlos Cano de la Villa de La Zubia. World Jazz.
21. *Sur Mira al Sur* con Lusitania Jazz Machine. Junta de Castilla y León, 2008. Granada. World jazz.
22. *Walking Alone* con Rosa Lazar. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008. Granada. Jazz standar.
23. *Lejos* como director de la Orquesta Creativa Dubi Dubi Band dirigida por Paul Stocker. Asociación Musical Marula, 2010. Granada. World Jazz.