



Primavera 2019

ETNOMUSICOLOGÍA

I Jornada de Investigación en Producción Musical.
Las artes de la grabación: un reto para la musicología.

Pablo Espiga 2

I Congreso Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial
"Manuel González Herrero"

Fuencisla Álvarez 6

I Jornadas de Investigación "Mujeres en la Música"
de la comisión "Música y Mujeres: estudios de género" de la SEdeM

M^a Dolores Navarro 10

I Jornadas Internacionales. *Crítica y periodismo musical en la era digital: transformaciones y nuevos escenarios*

Andrea Bueno 19

ETNOPROYECTOS

Grupo de etnomusicología del Instituto Catalán de Antropología (ICA).

Sara Revilla 22

Las músicas populares urbanas en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes del proceso de producción discográfica en España (1960-1990).

Marco Antonio Juan de Dios 26

El proyecto *Musical Bridges* acerca la música clásica indostana al público de Barcelona

Rafael Caro 33

ETNOLECTURAS

Reseña: Mota Zurdo, David (2017). *Los 40 radicales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*

Fernán del Val 37

Dossier "Abre la muralla: refracciones latinoamericanas en la música popular española desde los años 1960"

Celsa Alonso y Julio Ogas (editores)

Introducción: Abre la muralla

Celsa Alonso y Julio Ogas 40

Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española

Julio Arce 46

Presencias musicales de Colombia en el pop-rock instrumental de los años setenta en España: el caso de los Pekenikes, músicos

Vicente Galbis 66

María Elena Walsh en la escena española: Rosa León y *Cuentopos*

Marcela González 88

Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza

Ángel Medina y Toya Solís 112

Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España

Julio Ogas 142

De la copla a la balada romántica: La influencia de Juan Gabriel en las canciones de Isabel Pantoja

Inmaculada Matía 169

En la puerta giratoria: la visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española

Marita Fornaro 184

La Rumba De Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI

Iván César Morales 217

DATOS DE LOS AUTORES

239

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto y Eduardo Viñuela Suárez

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

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno.cuadernos@sibetrans.com

Las artes de la grabación: un reto para la musicología.

I Jornada de Investigación en Producción Musical (JIPM 2019)

Universidad Complutense, 9 de abril de 2019

Pablo Espiga Méndez

El día 9 de abril de 2019 se desarrolló la I Jornada de investigación en producción musical en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. La primera edición de la jornada, organizada como actividad del Grupo de Trabajo en Producción Musical de SIBE, ha llevado por título “Las artes de la grabación: un reto para la musicología”, reivindicando de este modo la importancia del estudio de los procesos de producción musical dentro de la musicología, dando voz a sus protagonistas y analizando el presente y futuro de una industria musical influida por la irrupción de las nuevas tecnologías y los cambios en los procesos de distribución.

Dentro de un entorno académico como el del Departamento de Musicología, el principal objetivo de las jornadas consistió en acercar esta línea de investigación a los estudiantes y plantear la necesidad de su estudio, especialmente en el caso de España donde aún se trata de un campo prácticamente inexplorado. Después de la presentación oficial de la jornada por parte del Dr. Julio Arce (Director del Departamento de Musicología), la Dra. María Nagore (Vicerrectora de Extensión Universitaria) y la Dra. Laura Rodríguez (Vicedecana de Estudiantes y Extensión Universitaria), el Dr. Marco Antonio Juan de Dios (Director de la JIMP 2019) señaló la

relevancia de este tipo de estudios dentro de la musicología para entender la evolución de la música popular durante el siglo XX, directamente relacionada con la evolución tecnológica del estudio de grabación y la aparición de nuevos agentes que intervienen directamente sobre la creación musical, como el productor musical o el ingeniero de sonido.

La jornada continuó con la ponencia del Dr. Jordi Roquer (Universitat Autònoma de Barcelona) titulada: "Hacia una musicología del discurso sonoro: la producción musical como paradigma de invisibilidad en los procesos de creación y recepción mediados tecnológicamente". El Dr. Roquer se centró en todas aquellas cuestiones relacionadas con el análisis de la producción musical desde la musicología y las problemáticas que este genera. El comienzo de la conferencia consistió en abordar el problema de la autenticidad, mediante una serie de analogías entre la edición de rollos de pianola de finales del siglo XIX y lo que hoy en día se conoce como “cuantización de audio”. Junto a otros ejemplos, como el caso de las Variaciones Goldberg de Glenn Gould y el rechazo de estas por parte del *establishment* por su “falta de autenticidad”, el Dr. Roquer señaló los problemas que ha generado la producción musical en relación con el discurso sonoro. Se plantearon conceptos como el de

hiperrealidad sonora y mediación tecnológica opaca y transparente. Algunos de estos términos han sido desarrollados por autores como Daniel Levitin, además del propio Jordi Roquer. Roquer hizo especial hincapié en cómo los aspectos canónicos de la musicología, que basan el análisis musical en la melodía, la armonía y el ritmo, han hecho que no se considere la producción como un elemento definitorio de la música del siglo XX. También criticó la falta de análisis sobre el objeto sonoro desde la etnomusicología, exponiendo el caso de los estudios sobre heavy metal, que suelen tratar sobre tribus urbanas e identidades culturales, y que en muchos casos no abordan el elemento musical más definitorio de estos: la distorsión en las guitarras. Roquer finalizó su conferencia abordando términos provenientes de la semiótica, como la diataxis y la sincrisis, las anáforas y el concepto de musema y las visiones de autores como Philip Tagg. Sin embargo, el musicólogo hizo énfasis en la idea de que la semiótica fluye en los estudios de grabación de manera natural, y estos conceptos son útiles para el análisis de los procesos, pero los productores e ingenieros nunca son conscientes de ellos.



La brillante ponencia de Jordi Roquer fue seguida de una mesa de debate con el título “Formación, emprendimiento y captación de talento para la nueva industria musical”, moderada por la Dra. Ruth Piquer (Universidad Complutense de Madrid), mesa en la que participaron Daniela Bosé (Directora del Palacio Vistalegre de Madrid), Francisco Buendía (CEO de Melboss), Carlos Galán (CEO de Subterfuge), Pablo Rodríguez (Director de BMG Spain) y Miguel Veloso (Director de SAE Institute Spain). La mesa de debate comenzó con la intervención de Daniela Bosé, en la que incidió en el protagonismo de la mujer en la industria a raíz de su participación en el documental *Mujeres en la música*, haciendo especial hincapié en aspectos como el liderazgo en un entorno profesional controlado principalmente por hombres y el problema de la conciliación. Miguel Veloso apuntó que se ha producido un aumento significativo en el número de alumnas matriculadas en la escuela internacional de producción de audio SAE Institute, pasando del 2% al 40% en los últimos años, pero que, sin embargo, no se ha traducido en puestos directivos dentro del sector según Daniela Bosé. El debate se centró posteriormente en cómo la autoproducción y las redes sociales habían provocado cambios significativos en las labores de estas empresas, en la desaparición de perfiles tradicionales y en la aparición de nuevos perfiles de especialización, como la actual demanda de analistas de datos en detrimento del rol tradicional desempeñado por el A&R. Algo destacable en el debate fue el optimismo por el nuevo contexto de la industria musical, dando por hecho que ya se ha

consolidado un nuevo modelo de negocio en el que las grandes discográficas y los pequeños sellos han superado la gran crisis que se dio en el sector con el cambio de siglo.



En la industria musical actual parece existir un consenso en cuanto a la necesidad de adaptar los servicios al artista que se autoproduce, y que este necesita un equipo que le guíe en el proceso de distribución digital. Como ejemplo del nuevo paradigma, Francisco Buendía explicó en qué consiste su plataforma Melboss, una red social con diferentes profesionales del audio cuya tarea consiste en mejorar la imagen empresarial de bandas y conectarlas con agencias de *booking* o *management*.

La última mesa de debate se centró en el papel protagonista del productor musical, el ingeniero de sonido o el músico de sesión dentro del proceso de grabación y llevó por título “Una historia aún por contar: espacios y agentes de la producción musical en España”. En una conversación cargada de emotividad y de datos históricos relevantes acerca de nuestra historia de la grabación, se

reunieron ingenieros y productores como Raúl Marcos, que comienza su carrera como productor en RCA a finales de los años cincuenta; Eugenio Muñoz, propietario del estudio de grabación Box; Manolo Aguilar, compositor, productor y miembro fundador de la AIE; Manuel Colmenero, propietario del estudio Sonobox; Pablo Cebrián, músico y productor musical, y el musicólogo y organizador de esta jornada Marco Antonio Juan de Dios. En este debate, moderado por el musicólogo David Herradón (Universidad Complutense de Madrid), se abordaron cuestiones tales como la formación de los productores musicales en España, revisando las funciones de este perfil profesional desde los años cincuenta hasta la actualidad. Se originó un interesante debate sobre la utilización de herramientas digitales y cómo esto ha transformado la estética de las producciones musicales, un uso en algunos casos abusivo y que genera la discrepancia de los productores más veteranos que lo tildan de tergiversación del discurso sonoro. Fue realmente interesante la diferencia de opiniones entre Eugenio Muñoz y Raúl Marcos, grandes defensores de los equipos analógicos, frente a Pablo Cebrián, que se forma con los primeros secuenciadores y consolida su carrera con el uso del software Pro Tools desde su primera versión. Un asunto destacado en el análisis de los participantes en la mesa fue el análisis de los cambios producidos en el propio concepto de productor, que en opinión de Raúl Marcos surge en algunos casos como productor económico sin ningún criterio musical, y cómo los propios ingenieros se

convirtieron en productores con un perfil que obliga a tener nociones de los diferentes instrumentos musicales y sus sonidos característicos, poniendo el ejemplo de los amplificadores. Fue igualmente interesante la intervención del productor Manuel Colmenero retomando una idea de la mesa anterior, en la que resaltó cómo algunas de las labores han pasado de las discográficas a los ingenieros de sonido, como las labores de A&R.

Para clausurar la jornada de investigación, su director de la Marco Antonio Juan de Dios agradeció la gran acogida por parte del público y resaltó la necesidad de documentar la historia de la producción musical en España y de sus estudios de grabación. La jornada fue emitida en *streaming* y puede verse íntegramente a través del canal de YouTube de la UCM: <https://youtu.be/gYJo-hnx3Jo>



I Congreso Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial “Manuel González Herrero”

Teatro Juan Bravo de Segovia, 15-17 de marzo de 2019

Fuencisla Álvarez

Durante los días 15, 16 y 17 del mes de marzo de 2019 se celebró en el Teatro Juan Bravo de la capital de Segovia, el I Congreso *Tradiciones e Identidad* impulsado por la Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero” (IGH) de la Excma. Diputación de Segovia, el cual recibió una de las becas de Patrimonio Inmaterial concedidas por el MEC- IPCE. El evento estuvo organizado por los musicólogos y becados del IGH Fuencisla Álvarez y Víctor Sanz, que desarrollaron un programa variado donde estuvieron presentes diferentes líneas temáticas.



Inauguración del Congreso. De izquierda a derecha: presidente de la Excma. Diputación de Segovia, Francisco J Vázquez; Diputada de Cultura, Sara Dueñas; y el comité organizador formado por los musicólogos Fuencisla Álvarez y Víctor Sanz.
Foto: Diputación de Segovia.

El proyecto estaba enmarcado en el triple programa de investigación, divulgación y difusión que ha emprendido desde su fundación el Instituto González Herrero con unos claros objetivos:

Objetivo general: valorar el Patrimonio Cultural Inmaterial en Segovia, en torno a la música, el baile, la danza, y la tradición oral conservado en los pueblos de la provincia -verdaderas comunidades portadoras- así como la necesidad de su salvaguarda.

Objetivos específicos:

- Dar visibilidad a las investigaciones sobre las músicas, bailes, danzas tradicionales, memoria escrita y tradición oral, promovidas por el IGH desde su creación en el 2012.
- Mostrar a la sociedad las investigaciones provinciales, autonómicas y nacionales sobre las músicas, danzas, y bailes a través de ponencias multidisciplinares e interprovinciales, muestras de patrimonio inmaterial (rondas, repertorio vocal, repertorio para dulzaina, danzas rituales, bailes...) y exposición fotográfica.
- Sensibilizar a la población y a los colectivos sociales sobre la importancia y la necesidad de la salvaguarda de este tipo de Patrimonio.

- Fomentar el retorno de la información a los protagonistas y comunidades portadores para que la música, el baile y la danza tradicional como Patrimonio Cultural Inmaterial sean reconocidos por los colectivos implicados y promueva su participación, transmisión y salvaguarda.

- Otorgar protagonismo a las comunidades portadoras como titulares, mantenedores y legítimos usuarios tal y como promueve la UNESCO en la Convención de 2003 para la sensibilización de los valores como PCI.

- Promover estrategias de difusión y salvaguarda para que la música, el baile y la danza tradicional en la provincia de Segovia sean reconocidos y valorados por los colectivos implicados, como seña de identidad.

- Difundir parte de los fondos audiovisuales resultantes de la investigación y documentación para favorecer la innovación y difusión.

- Impulsar la representatividad de la música, el baile y la danza tradicional dentro de los colectivos sociales, como parte del patrimonio y de la memoria colectiva, interiorizada por los colectivos como seña de identidad y patrimonio dinámico y cambiante.

Los procedimientos para la consecución de los objetivos estuvieron representados por una parte teórica desarrollada a través de ponencias y comunicaciones; una parte práctica donde se mostró una selección de las músicas, bailes y danzas de la provincia; la proyección de documentales, con la parte inédita de las danzas rituales en la provincia de Segovia siguiendo el ciclo

festivo anual; y una representativa exposición con casi 200 ejemplos entre paneles de la fotografía del Padre Benito de Frutos estudiada por Carlos Porro; las fotografías fundamentalmente de la colección de Fuencisla Álvarez y los óleos del pintor Rafa de Miguel, así como piezas testigo de indumentaria ritual y de baile.



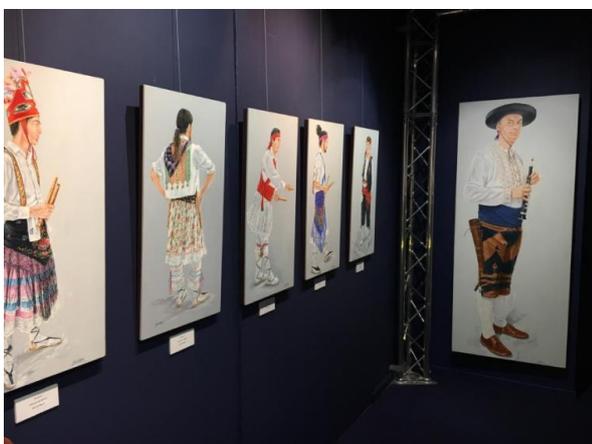
Una de las vitrinas que formó parte de la exposición: indumentaria ritual de danzantes: casacas fechada en el siglo XVIII y XIX.

Las líneas temáticas que se marcaron para la parte teórica estuvieron representadas por ponentes de gran proyección: la Etnografía de la mano de Carlos Porro; la Antropología representada por Honorio Velasco, Catedrático emérito de la UNED, y Aniceto Delgado Méndez, antropólogo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico; los Medios de Comunicación de la mano de Gonzalo Pérez Trascasa, de RNE; la Musicología con Emilio Ros Fábregas del CSIC-IMF; la danza ritual con los estudios de Carlos del Peso -de la coordinadora de danzantes de Palencia- Mario Correia del Centro Sons da Terra de Miranda de Douro (Portugal) y Andrés Serrano organizador de las Jornadas de Investigación que desde



Sección de la exposición fotográfica dedicada a los zarragones. Foto FAC.

la década de los 80 se celebran en Fregenal de la Sierra (Badajoz); la filología del profesor Juan José Prat Ferrer del IE de Segovia, sin faltar los estudios segovianos de la mano del musicólogo y folklorista Pablo Zamarrón y los instrumentos de la cultura tradicional segoviana y la periodista Esther Maganto con la indumentaria ritual del danzante, a los que hay que añadir las ponencias de los coordinadores: Víctor Sanz con la colección de instrumentos de Lorenzo Sancho y Fuencisla Álvarez, autora del libro *Danza y Rito en la provincia de Segovia*, que se presentó en el contexto del Congreso.



Exposición de oleos sobre danzantes del pintor Rafa de Miguel. Foto FAC.

La parte práctica estuvo representada por los danzantes de Arcones, La Matilla y Tabanera del Monte: el repertorio de dulzaineros del pasado como el de Crescencio Martín de la mano del grupo Villniar, el repertorio de Luis Barreno de la mano de Diego Barreno, y el del Tío Cerillas de la mano de Óscar y Roberto Herrero (los Mellizos de Lastras); la voz de la canción tradicional con Eugenia Santos y la tradición oral de Pinarnegrillo, las voces religiosas de Caballar y la Ronda de Vegas de Matute. El acto se cerró con la actuación del Grupo Corrobla, portador, entre otros, del repertorio de baile antiguo segoviano. Verdaderas comunidades portadoras y patrimonio transmitido generacionalmente.



Grupo etnográfico "Corrobla de Bailes". Muestra de repertorio antiguo de baile segoviano.

El proyecto desbordó las previsiones, con una inscripción de casi trescientas personas venidas desde distintos puntos de la geografía española, lo que supuso una convocatoria nacional digna de mención y un punto de encuentro y reflexión entre investigadores y colectivos, y esperamos que un referente para los que salvaguardamos el patrimonio inmaterial

de la mano de sus verdaderos protagonistas.

Tres días intensos en los que el Teatro Juan Bravo se convirtió en punto de encuentro de investigadores, de ponencias y comunicaciones de temática nacional, de disertaciones en los pasillos y en la sala de exposiciones sobre el verdadero patrimonio inmaterial, sus protagonistas y su salvaguarda; o de las apropiaciones indebidas y la fosilización. La afluencia se repartía entre las mesas paralelas establecidas para las comunicaciones, la sala de exposiciones y la proyección del documental para confluir de lleno en las muestras de patrimonio segoviano que cerraron cada una de las jornadas.

Esperemos que las disertaciones y las reflexiones calen, ante lo que es un patrimonio mal tratado, y sepan converger en el buen hacer y la ética documental.

VIERNES 15

14:00 - 17:00 RECEPCIÓN DE CONGRESISTAS
17:00 - 17:30 **APERTURA DEL CONGRESO**
Presidente de Diputación y Diputado de Cultura
17:30 - 18:15 **CARLOS PUERO**
Dinámicas divergentes en el Patrimonio
18:15 - 19:00 | **HONORIO VELASCO**
Ritmos y Danzas como Patrimonio
19:00 - 19:45 | **FUENCISLA ÁLVAREZ**
Danza y Pasa en la provincia de Segovia
Mª Acompañada por Luis Ramos y Xólor Sanz

19:45 - 20:00 DESCANSO

20:00 - 20:30 | **Amañu Fuentes**
Dinámicas en las fiestas religiosas, Armuta y otros ejemplos
Original
20:30 - 20:45 | **Laura Estebananz**
Maga de experiencia de los danzantes de Orreaga (Segovia)
20:45 - 21:00 | **MUESTRA**
Maga de Viego de Malde, los danzantes de Tabanera del Monte, Viana (Segovia), Llanes de la Sierra, Llanes de la Sierra (Segovia)

SÁBADO 16

MESA 1
Paseo de Buitaco
7:00 - 9:30 | **Beatriz Buato Miramontes**
La arquitectura del patrimonio cultural a través del caso del folclore en NO-DOS. El "Salvajismo"
9:30 - 9:45 | **Patricia Melero**
La presencia del folclore en las televisiones locales. El caso de Castilla y León
9:45 - 10:00 | **Pedro Miguel Asuar**
Del Pasa al Pasa
10:00 - 10:20 | **Adrián García**
Asociaciones culturales en Galicia, una nueva tendencia para la difusión local
10:20 - 10:45 | **Ascenzo Delgado**
La salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el Estado Español. Propuestas, procesos y gestión
La experiencia y la visualización de documentales estarán abiertas en el horario del Congreso

MESA 2
Paseo de Buitaco

10:45 - 11:00 | **Anabel Martínez**
El archivo sonoro de Mijangue Maciaco: música popular de Castilla y León
11:00 - 11:15 | **MESA 2**
Paseo de Buitaco
9:00 - 9:20 | **Juli Gilén**
Los elementos de cultura de la Cruz Inmaterial en relación entre los nuevos y viejos expresiones de la tradición
9:20 - 9:45 | **Aida de Pablo**
El canto de las mujeres en las fiestas de Corpus: recordado, cambiado y perspectivado
9:45 - 10:00 | **Rubén Rosariego Aurrea**
Ruso Boloa, figura de la canción montañesa
10:00 - 10:20 | **Susana Arroyo**
Apuntes de gestión en los festivales de Navidad y El Estío en la provincia de Segovia
10:20 - 10:45 | **Melena Lamas**
La canción popular como acontecimiento al español y la cultura española en Estados Unidos a principios del siglo XX
10:45 - 11:00 | **Mª Jesús Violet Rabal**
Salgares y el Festival de Granada
11:00 - 11:30 **DESCANSO**

Paseo de Buitaco

11:30 - 12:15 | **GONZALO PÉREZ TRESCASA**
Mitos y variaciones: Mito y tradición
12:15 - 13:00 | **JUAN JOSÉ PRAT FERRER**
Folclorística. Desarrollo de los conceptos sobre el folclore
13:00 - 13:45 | **ANGULO DELgado**
La salvaguarda de la música tradicional a través del Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía
13:45 - 14:30 | **EMILIO ROS-FABREGAS**
El fondo de música tradicional: CMC, Web, desarrollo digital y trabajo colaborativo
14:30 - 17:00 | **CONFERIA**
17:00 - 17:15 | **JOSÉ SERRANO**
Danza, patrimonio e identidad. Los pasajes de la Virgen de la Salud del Páramo de la Sierra (Burgos)
17:15 - 18:00 | **MARÍA CORREIA**
De pandereta e chabalisco: patrimonio e cambio de cantares e bailes rituais Portugal

18:15-19:00 | CARLOS DEL PISO

Palencia: libros para la danza
19:00 - 20:00 | **MUESTRA**
Los danzantes de La Matilla, grupo musical de Calabiar, los danzantes de Arroyo, Los Melones de Llanes, (Burgos)
DOMINGO 17
MESA 1
Paseo de Buitaco
9:00 - 9:20 | **Daniel García**
La herencia y el pasado
9:20 - 9:45 | **Cristina Pérez**
La pandereta en Segovia: un instrumento olvidado
9:45 - 10:00 | **Eduar Miguel**
Los catalañeros de Palencia
MESA 2
Paseo de Buitaco
9:00 - 9:20 | **Jesús Mari Martínez**
La danza de los danzantes en Segovia, "los danzantes viejos" (La Rioja)
9:20 - 9:45 | **Pedro Bealza**
La danza de las mujeres de Marzameda (Burgos)
9:45 - 10:00 | **Diego Triana**
La familia del Pasa. El papel popular en Pasa de la Sal
10:00 - 10:30 **DESCANSO**

Paseo de Buitaco

10:30 - 11:15 | **ESTHER MAGANTO**
La arquitectura del patrimonio: itinerarios, itinerarios identitarios y través de los siglos de danzantes de la provincia de Segovia
11:15 - 12:00 | **PABLO ZAMARRÓN**
Muestra de instrumentos tradicionales
12:00 - 12:45 | **VÍCTOR SANZ**
Muestra de instrumentos de Llanes de la Sierra
12:45 - 13:00 | **DESCANSO**
13:00 - 14:00 | **COMEDIA DE BAILES**
Repertorio antiguo de baile segoviano
14:00 - 14:30 | **CLAUSURA**

Programa

I JORNADAS DE INVESTIGACIÓN MUJERES EN LA MÚSICA

Comisión “Música y Mujeres: Estudios de Género” de la SEdeM

Conservatorio Superior de Música de Murcia, 24 y 25 de mayo de 2019

María Dolores Navarro de la Coba

El pasado mes de mayo, los días 24 y 25, tuvieron lugar las I Jornadas de la nueva comisión de la SEdeM (Sociedad Española de Musicología) “Música y Mujeres: estudios de género” en el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel”. Las Jornadas de Investigación “Mujeres en la Música” suponen un punto de partida para esta comisión, presentada en septiembre de 2018 durante el seminario de musicología “*Vox feminae*: la mujer como compositora, intérprete y fuente de inspiración en la música medieval”, que tuvo lugar dentro de la programación de la UIMP-Pirineos (Universidad Internacional Menéndez Pelayo) en su sede de Huesca.

La presentación de las jornadas la realizaron M^a Ángeles Zapata, presidenta de la Comisión, y Miguel Ángel Centenero, director del Conservatorio Superior de Música de Murcia. Miguel Ángel Centenero dio la bienvenida a los asistentes y premió la labor de la comisión organizando las jornadas en el conservatorio, abriendo camino para futuras colaboraciones. M^a Ángeles Zapata agradeció las facilidades dadas por el conservatorio para la organización de las jornadas y presentó la comisión comentando sus objetivos principales: constituir un grupo de investigación en torno a los estudios sobre música y mujeres, dentro del espacio de la

SEdeM, que sea también un foro permanente de encuentro y diálogo; visibilizar el protagonismo de las mujeres como sujetos de la construcción histórica musical; promover líneas de investigación orientadas a la construcción de un conocimiento interdisciplinar acerca de la mujeres y la música y dar a conocer los resultados de la investigación por medio de diversos foros, plataformas físicas y digitales y encuentros científicos; establecer colaboraciones con diferentes instituciones públicas y privadas (universidades, entidades de producción musical, centros de formación y archivos) para facilitar el intercambio de materiales, la investigación y la comunicación, así como la publicación de los resultados científicos obtenidos.

La primera comunicación de las jornadas vino de la mano de Lidia Izquierdo Torrontera, estudiante de la Universidad de Granada, con el título “Vida musical en el mundo íbero. Una perspectiva de género”, donde trató la iconografía musical encontrada en restos arqueológicos pertenecientes a los siglos III y II a.C. Donde la figura femenina es relacionada con instrumentos musicales con registro agudo y las figuras masculinas con instrumentos musicales de registro grave. Mostró varios ejemplos, como el “Vaso de la danza bastetana” donde, además de la

asignación de instrumentos por género, se podía observar cómo la imagen de las mujeres quedaba fuera del plano central, reservando este lugar a guerreros combatientes, o “La dama del espejo”, perteneciente al yacimiento Sant Miguel de Liria, en cuya imagen actualmente se sopesa la posibilidad de que el objeto que tiene en la mano la dama fuese un sistro y no un espejo. Finalizó su comunicación con una crítica a uno de los paneles explicativos expuestos en el recientemente inaugurado Museo Íbero de Jaén, cuyo título es “El equivalente femenino del príncipe es la Dama”.

La siguiente comunicación la realizó Abigail Horro Rodríguez, perteneciente al grupo Todos los Tonos y Ayres: música antigua china, y su título fue "Roles femeninos en la sociedad y la música de la China antigua". Abigail comenzó su ponencia destacando el error de realizar estudios de culturas antiguas trabajadas desde la óptica actual. Su trabajo se basa en la caída de la Dinastía Qín (221-207 a.e.) y el inicio de la Dinastía Hàn (206 a.e.-220 n.e.). Presentó distinta iconografía musical reflejada en grabados en huesos oraculares pertenecientes a los siglos XIV y X antes de nuestra era. Recalcó la importancia de la escritura para la cultura china, ya que permite legar información a las nuevas generaciones. Asimismo, explicó el “mandato celeste” virtud de quienes llevan la prosperidad a la población, o la importancia de llevar a cabo de forma correcta los “rituales cortesanos”, los cuales mal realizados pueden acarrear grandes desgracias. También habló sobre el “tono perfecto” ofrecido por la “gran campana amarilla” que representa a un

gobernante durante su vida y afina todos los instrumentos musicales. Terminó su comunicación con la explicación de las distintas clases sociales, ya que la relación de las mujeres con la música estaba determinada por su estatus social. La escala comenzaría de mayor a menor con los funcionarios, pasando por campesinos y pescadores (armonía constante), mercaderes que financian la música y rituales, monjes, militares, obreros y esclavos; de todas estas clases, la mujeres constituían el tramo inferior de todas las clases. Dentro de las mujeres existe igualmente una jerarquía, las mujeres de clase alta, la principal atribución de la gestación de hijos varones; si no lo conseguían, podían ser suplantadas en importancia por las concubinas, y las mujeres de clase baja, orientadas a salir de la casa paterna lo antes posible, ya fuera mediante el matrimonio, o bien siendo vendidas a *troupes* itinerantes de ópera o a burdeles. Estas mujeres de clase baja reciben formación cultural, entre la que está presente la música, además, eran también capaces de leer y escribir, trazar caligrafía, recitar y componer poesía, ya que su función era entretener a funcionarios eruditos y se esperaba de ellas que estuvieran a la altura. Cerrando este último punto de la comunicación, presentó la figura de Wáng Zhēnyí, feminista del siglo XVIII que consigue formarse siendo autodidacta, llegando a ser maestra y poetisa. Ella defendía la igualdad entre hombres y mujeres y el derecho de cualquier mujer a formarse y ser reconocida por su labor erudita.

Prosiguiendo las jornadas, M^a Dolores Navarro de la Coba, doctoranda de la

Universidad de Granada y secretaria de la Asociación Instrumenta, realizó la comunicación: "Evidencias y registros de la mujer como intérprete musical en al-Andalus e instrumentos musicales interpretados por ellas". M^a Dolores comenzó la comunicación diferenciando los distintos perfiles de mujeres cercanos a la música en al-Andalus, s. IX-XV: mujeres esclavas, mujeres libres (de altas clases sociales) y mujeres campesinas. Dentro de las esclavas diferenció a tres: *Qayna* (esclavas-cantoras), *Muganiyya* (cantora) y *Zammara* (tañedora de instrumentos musicales). Centrando la atención en las esclavas-cantoras, comentó que dependiendo de su formación y rasgos físicos los precios de compra-venta de estas variaban, por lo que procuraban darles la máxima formación cultural, incluida la musical a través de la interpretación de distintos instrumentos musicales. Revisó ejemplos de documentos, cuentos y poesías donde se hablaba de ellas, así como iconografía musical. Dentro de las mujeres libres, explicó que el acceso a la vida cultural y social venía normalmente de altas clases sociales y siempre con la aprobación de familiares masculinos. Comentó que existen evidencias sobre el registro de trabajos realizados por este tipo de mujeres libres que pudieron ser muy criticados por documentalistas de la época. Con respecto a los instrumentos musicales y las campesinas, es decir, las clases sociales más bajas, mostró distintos ejemplos de instrumentos musicales reservados de forma generalmente exclusiva para la mujer y para el hombre. En el caso de los hombres, adufes y

tambores, usados en términos militares, y para las mujeres instrumentos musicales como el pandero ya que, como sostienen investigadores como Curt Sach, los orígenes de estos instrumentos musicales pudieron tener relación con las cribas para limpiar el grano o *duff*, instrumento por excelencia para acompañar las danzas femeninas. Y en el caso de silbatos o tamborcillos la mujer pudo encargarse hasta de la fabricación de los mismos como confirman documentos históricos sobre por ejemplo *siurells* mallorquines, y estudios actuales en Marruecos sobre los tambores, creación y uso de los mismos para rituales femeninos que están llevando a cabo actualmente investigadores como Raquel Jiménez y Matías Nicolás Isolabella de la Universidad de Valladolid.

Cerrando las comunicaciones de la primera sesión, M^a Carmen Vera Martín-Peñasco, profesora del Conservatorio Profesional de Córdoba, realizó la comunicación: "La gacela en las `garras del león'. La figura de las *qiyan* desde la perspectiva del siglo XXI, ¿víctimas o empoderadas?". Comenzó comentando la escasez de fuentes y relatando el caso de las esclavas-cantoras desde el periodo preislámico. Centró su investigación en la Edad de Oro (período abasí siglos VIII-XIII). Sobre el mercado de las esclavas, tratadas como material de lujo por la formación tan compleja en Medina, comenta que se solían llevar a esa ciudad para que se formasen hasta que empezaron a crear escuelas de música tan prestigiosas como la de Ziryab en Córdoba, llegando esta a eclipsar a las demás. Aclaró toda la formación posible del perfil de las *qiyan* así como sus aportaciones, poniendo por escrito la recopilación de canciones,

muchas de ellas perdidas hoy en día o conservadas en extractos. Explicó sus descripciones físicas y las peculiaridades de su indumentaria, donde la vestimenta mostraba una categoría social de la zona de procedencia y la educación que tenían, ellas servían para reflejar el poder de sus dueños. Podían tener escritas en manos, cara o mejillas versos de poemas y cuidaban mucho detalles estéticos como la depilación y el uso de sedas transparentes. Contaban, asimismo, con vestiduras honoríficas ganadas gracias a su buena interpretación y facultades, aunque estas se podrían llegar a alquilar, creando así un mercado específico. A través de las telas también se podían reflejar mensajes de amor. Concluyendo esta ponencia, plantea la pregunta de si las *qiyan* fueron víctimas o empoderadas, ya que la mujer era considerada inferior a los hombres, creadas por ellos y para ellos. En el terreno civil estaban excluidas de todo lo público, en lo penal, las condenas eran menores cuando eran agredidas con respecto a la agresión hacia un hombre. En el terreno doméstico podía prohibírseles que saliesen y no contaban con bienes propios. Sobre ellas recaía las labores de la casa y la crianza de los hijos. Debían mostrarse recatadas y solo podían mostrarse físicamente ante sus familiares. A pesar de esto, el hecho de tener una formación musical especializada jugó a su favor para poder acceder en su estatus social.

Asimismo, Juan Jesús Yelo, de la Universidad de Murcia, presentó un manual sobre la obra de Pauline Oliveros que se publicará próximamente "Deep listening: guía para compositores de sonidos". Durante la presentación de este

trabajo mostró la figura de Pauline Oliveros (1932-2016) comentando que fue acordeonista y tubista. Fundó un centro de música contemporánea en San Diego, aunque finalmente dejó su lado académico y se dedicó a la interpretación. En 1988 experimentó con la importancia de que el intérprete se escuche a sí mismo durante la ejecución, realizando grabaciones en la Cisterna de Fort Worden, Washington. Inventó también el concepto "Música ambient", el cual surge de sus experiencias sonoras. Crea este estilo y lo difunde por todo el mundo a través de cursos y grabaciones. Trabajó también con el ruido, realizando escuchas de su entorno, pero no lo verbalizó por lo que no se le considera la creadora del concepto de "paisajes sonoros", aunque sí fue pionera en la puesta en valor de ellos. En 1970 Pauline hizo visible el hándicap de ser mujer en el mundo de la música mediante la afirmación: "aún es cierto que, a menos que sea excelente, la mujer en la música siempre estará subyugada" (*The New York Times*). Escribió en periódicos y realizó diversas conferencias. El manual *Deep listening* recoge el vocabulario básico y explica lo que se entiende por escucha. Comenta Juan Jesús que han incluido en el libro ejercicios prácticos desarrollados con alumnado con conocimientos o no de música. Cuenta también con webgrafía y bibliografía específica sobre Pauline Oliveros.

Después del descanso, Zoila Martínez Beltrán, doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid, dio comienzo a la segunda sesión de comunicaciones con: "¿De qué está 'compuesto' el olvido?, el caso de las sopranos coloratura españolas

de la edad de plata y su planteamiento historiográfico". Zoila durante su ponencia habló de sopranos como Josefina Huguet (1871-1951), María Galvany (1878-1927?), María Barrientos (1884-1946), Graziella Pareto (1889-1973), Elvira de Hidalgo (1891-1980), y Mercedes Capsir (1897-1969). Comentó que todas ellas fueron grabadas y pertenecerían a la denominada Edad de Plata (1890-1930). Zoila explicó que debido a su tipo vocal y sobre todo a su especialización en el mismo, trabajaron prácticamente el mismo repertorio. Todas ellas fueron grabadas pero la labor de estas sopranos permanece a la sombra, como parte de esa "otra" Edad de Plata aún pendiente de revisión y estudio. El hecho de que interpretasen un repertorio extranjero, no por decisión propia sino por las características de sus voces, hace que no sean del todo estudiadas ni reconocidas como intérpretes españolas. Como se puede comprobar, varias de ellas adaptan incluso sus apellidos al lugar de residencia. La mayoría de ellas no murieron en España por guerras o circunstancias vitales.

Posteriormente, Nieves Hernández Romero de la Universidad de Alcalá realizó su comunicación titulada "Consideraciones para el estudio de la educación musical de las mujeres. El ejemplo del conservatorio de Madrid en el siglo XIX". Nieves ha realizado un estudio sobre las razones que llevaron a las mujeres a dedicarse a la música y el número de ellas que se animaron a realizar estos estudios pioneros en la formación femenina reglada. Comenta la importancia de la creación del Teatro Real y del Teatro de la Zarzuela para que la demanda de músicos se incrementase. Normalmente la docencia

era una de las salidas más dignas para las mujeres de clase media que podían optar a este tipo de formación.

A la comunicación de Nieves Hernández le seguiría la de Laura Legido Pérez de San Román, tesorera de la asociación AMUN (Asociación de Musicología de Navarra), la cual realizó la comunicación: "¿Jazz en clave de mujer? El jazz y la identidad de género en la España franquista". Laura habló sobre la definición del jazz auténtico y puro que se realiza en torno a los años 50. Comentó que la recepción del jazz en España se materializa a través de ritmos de baile en la zarzuela y teatros líricos. Recalcó también la importancia de la moda, el vestuario y la forma de moverse, ya que fue adaptada por las jóvenes de altas clases sociales que lo utilizaron como muestra de rebeldía. Durante la guerra civil española, a pesar de las restricciones y poca aceptación, comenta que esta música estuvo muy presente. Durante el franquismo las mujeres españolas encuentran dificultades añadidas para acceder al jazz. Por una parte, para el régimen franquista el jazz ofrecía un modelo cultural y de entretenimiento antiespañol, por su asociación con el capitalismo estadounidense y la modernidad. Por otra, el modelo de feminidad defendido desde el patriarcado tradicional se ve intensificado por la influencia de la Iglesia Católica y por la tardía introducción del movimiento feminista. Explica que el jazz también sirvió como modelo de modernidad urbana, intérpretes como "La Bella Lolita" refleja los cánones de este estilo musical. Asimismo, tuvieron relación las "Chicas Topolinos", chicas jóvenes de familias

adineradas que se jactan de alejarse de tendencias políticas y escuchan esta música. A pesar de que el jazz supuso un punto de unión entre hombres y mujeres, desde la perspectiva de la intérprete femenina esta se vio con grandes limitaciones para centrarse en la música y las giras debido a sus estrictos y preestablecidos roles y funciones sociales.

Marina González Varga, estudiante en la Universidad de Salamanca, fue quien cerró la segunda sesión de la tarde con la comunicación: "Revival folk y canción popular en el proceso de reconstrucción de identidades de género". Marina comentó la transformación de la cultura y la tradición popular. Relacionó la canción popular con la lucha social a partir de la década de los 60, con el revival folk y las canciones protesta, donde se reflejaban ideologías de etapas anteriores. Habló sobre los movimientos contraculturales en escenarios como las cárceles de mujeres o espacios culturales donde se realizaban conciertos clandestinos. Comenta que diversos cantautores recogían testimonios de presos y presas, y con ellos realizaban sus canciones consiguiendo en ciertos casos ser referentes políticos. Comentó las funciones otorgadas, a grandes rasgos, a los grupos folk de la época como claves para reavivar el folklore y a los cantautores como reivindicadores políticos.

La jornada del sábado fue iniciada con la comunicación de Aine Lineros Rivera, del Conservatorio Profesional de A Coruña, con la comunicación: "La influencia del sexismo en la clase de lenguaje musical en el Conservatorio Profesional de música de A Coruña". Aine explicó su investigación

realizada con la colaboración del alumnado de 1º de Grado Elemental a 2º de grado profesional en la asignatura de lenguaje musical mediante distintas encuestas. A través de estos cuestionarios pudo comprobar que incluso la elección del instrumento musical a estudiar hoy en día sigue teniendo, a rasgos generales, influencia del género. Los instrumentos de sonidos graves y de gran tamaño suelen asociarse con el hombre, así como instrumentos de viento metal o percusión. Los instrumentos de cuerda están más abiertos a poder considerarse femeninos o masculinos. Cuando se revisan los libros de texto se puede observar la gran presencia de intérpretes masculinos, siendo considerablemente menor la de intérpretes femeninas. Aine ha realizado para el alumnado más joven una adaptación y musicalización del cuento "Los colores", aprovechando que aborda una temática que aboga por la lucha contra los prejuicios de género. Asimismo, ha realizado una web recogiendo compositoras, intérpretes, directoras y pedagogas musicales.

La siguiente comunicación corrió a cargo de Daniel Labrada Pérez, María Cristina Aguilera Gómez y José Miguel Sanz García, todos ellos integrantes del "Grupo Recerca Sonora" y vinculados profesionalmente al Conservatorio Superior de Valencia. El título de la comunicación fue "La invisibilidad sonora: una propuesta de investigación desde un conservatorio superior". Daniel, María Cristina y José Miguel comentaron que el *Grup de Recerca Sonora* es un grupo de investigación surgido en el contexto del ISEACV (Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana),

que está llevando a cabo el proyecto de investigación “La invisibilidad sonora”, el cual pretende aprovechar el potencial humano, social, artístico y material que ofrece un centro de estudios musicales superiores como el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, para llevar a cabo sus finalidades. Concretaron sus objetivos en seis puntos: investigar la producción de mujeres compositoras españolas, centrándose especialmente en el ámbito de la Comunidad Valenciana; visibilizar música creada por mujeres en el ámbito educativo, tanto desde un punto de vista teórico como performativo; fomentar la inclusión de estos repertorios en las Guías Docentes de los diferentes departamentos y centros de diferentes niveles educativos; promover la publicación de obras y/o estudios inéditos en este ámbito; organizar conciertos, conferencias, seminarios, mesas redondas, jornadas, encuentros, etc., alrededor de esta línea investigadora, como plataforma de difusión de esta vertiente creadora; y crear puntos de colaboración con diferentes entidades culturales y académicas. La investigación de este grupo de trabajo se inició con la búsqueda de partituras de mujeres en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia, al encontrar escasos resultados consultaron las guías docentes del conservatorio, descubriendo departamentos que no habían incluido repertorio alguno de compositoras. Comentan que la ley ampara que alguien en el centro educativo coordine la igualdad, pero a pesar de ello, no se suele contar con alguien que trabaje la igualdad específicamente. Ante todas estas

situaciones se decantan por realizar el “Grupo Recerca Sonora” con la finalidad de investigar la obra de mujeres compositoras de la comunidad valenciana acudiendo a ellas mismas para realizarles entrevistas y conseguir así mayor visibilidad sobre su labor, a la vez que crean puentes de colaboración que dan a conocer las obras motivando la demanda de las mismas. Comentaron que han acudido a las propias compositoras o familias, en el caso de defunción, para incrementar la información y pedir derechos para la difusión de la obra, y se han encontrado en varias ocasiones con que la familia se habían deshecho del material pensando que no tenía interés. Comentaron el caso de María Teresa Oller, quien tuvo la oportunidad de estrenar una de sus obras pero se vio abrumada por inseguridades. Próximamente se estrenará finalmente el concierto para piano con la orquesta del conservatorio.

Posteriormente Rosa Isusi-Fagoaga, de la Universitat de València, realizó la comunicación: “Mujeres y pedagogía musical en España y Latinoamérica: casos paradigmáticos”. Rosa comenta la necesidad de revalorizar la contribución de las mujeres en el ámbito de la formación musical. Defiende que apenas se mencionan pedagogas musicales y trabaja para recopilar las aportaciones que estas realizaron. Revisando las fuentes bibliográfica a nivel internacional comenta una eclosión de pedagogas en el siglo XX. Señala figuras como la de Montserrat Sanuy (1935), afirmando que es una de las mejores documentadas ya que contó incluso con un programa de televisión sobre didáctica musical. Asimismo publicó varios libros sobre la temática y difundió el

método Orff. Como segunda protagonista habló sobre Encarnación López Arenosa (1935), la cual ha donado toda su biblioteca, y en tercer lugar sobre Maravilla Díaz Gómez. Con respecto a Latinoamérica habló de figuras como Violeta Hemsy de Gainza (1929), Silvia Malbrán (1935-2017), Ana Lucía Frega (1935), Judith Akoschky, y sus cotidiófonos, (1937) y Andrea Giraldez Hayes.

Cerrando esta primera sesión de la mañana, Cecilia Piñero, representante de ComuArte en España, realizó una ponencia titulada "25 años del Colectivo de Mujeres en la Música y ComuArte: el compromiso del arte de mujeres como agente de cambio y transformación social". Cecilia explicó los inicios de este Colectivo de Mujeres en la Música A. C. surgido en México en el año de 1994 con el propósito de dar a conocer la obra artística de las mujeres. Pero este colectivo se fue ampliando poco a poco contando con sedes activas además de México en USA, España o Chile. Han creado una agencia de noticias y exposiciones de arte visuales. Destacó la importante contribución de las mujeres de ComuArte, que han sido pioneras en la difusión de la obra "las mujeres en la música en Iberoamérica".

Tras el descanso, fue el turno de Rosario Haro Almansa y Guillermo Van Zummeren Moreno, de los conservatorios profesionales de Jumilla y Cartagena respectivamente. El título de la comunicación fue "Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951)". Rosario y Guillermo comentaron que la primera aparición del No-Do en España

tuvo lugar en 1943. Estos breves vídeos eran proyectados en los cines antecediendo a todas las películas visionadas hasta 1951. Ambos investigadores se propusieron estudiar la presencia de la mujer en el folclore mostrado en el No-Do. Estadísticamente comentan la gran presencia de la mujer con un 76,23% sobre la exclusión en un 23,76%, pero a pesar de esta considerable apariencia, el rol de la mujer tiene mayoritariamente un carácter secundario, ya que el papel que desempeña suele ser como bailarina. Recalaron la baja presencia de la mujer como cantante y señalaron que los instrumentos que suelen interpretar son panderetas y tambores. Rosario y Guillermo puntualizaron que en 1951 aparece anecdóticamente una mujer tocando una guitarra pero en un papel totalmente secundario. Concretan que toda la presencia folclórica en los vídeos del No-Do fueron coordinadas por la Sección Femenina.

Como penúltima comunicación fueron Ugo Fellone y Leyre Marinas, de la Universidad Complutense de Madrid, los que presentaron: "Género y géneros en los 90: mujeres en los nuevos géneros del rock independiente". Ambos comentaron la irrupción del grunge a principios de los 90, el cual supuso un punto y aparte dentro de la configuración de lo que investigadores como Matthew Bannister denominan *indie rock* de guitarras. Alrededor de los años 90 aparecen distintos sellos independientes como Sub Pop, fundado en 1987 por Bruce Pavitt y Jonathan Poreman. Estos darían voz a grupos como L7, el cual publicó en 1991 el disco *Smell the magic*, donde se ven mujeres gritando y con actitud, hasta ese

momento, considerada masculina. Otro de los sellos que presentaron fue Too pure, el cual se funda a principios de los 90 en Londres por Richard Roberts y Paul Cox. Este sello consiguió gran fama gracias al grupo de PJ Harvey. Este grupo refleja el problema de los cánones de belleza para las mujeres. Comenta Ugo y Leyre que las integrantes del grupo no se consideran a sí mismas como feministas pero comentan lo sencillo que resulta entenderles desde esta perspectiva. Estudian la letra de “Dress” y resaltan cómo cuentan la historia de una chica que se viste de cierta forma para conquistar a un chico, llegando a lamentarse de perder su identidad.

Finalizando las jornadas, M^a Isabel Cabrera Saúco, del Conservatorio Profesional de Jaén, realizó su comunicación titulada: "Mujeres que marcan su presencia en la música actual: Rosalía y otras figuras internacionales". M^a Isabel comenzó la comunicación poniendo en valor el auge de la presencia femenina en músicas actuales y comerciales que se ha venido desarrollando en los últimos años en España y en otros países, principalmente en Estados Unidos y Reino Unido. Comenta el caso particular de Rosalía, primera española nominada a cinco premios Grammy Latinos por una misma canción, consiguiendo finalmente dos de ellos. M^a Isabel hizo hincapié en la formación académica de Rosalía, ya que esta ha realizado estudios de flamenco en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña). Igualmente recalca la facilidad para llegar a su trabajo, ya que lo ofrece de manera gratuita en distintas plataformas de internet. Asimismo, presenta el trabajo de Aymee Nuviola, de procedencia cubana,

la cual basa el trabajo en la figura de Celia Cruz. Cerrando la comunicación, habla sobre Linda Bruceño, políinstrumentista venezolana con la que tuvo el placer de realizar una videoconferencia el pasado jueves 23 de mayo en el Conservatorio Profesional de Jaén. Recalca de ella, además de su trabajo y profesionalidad, la cercanía y sensibilidad con futuras generaciones de músicos.

Clausurando las jornadas M^a Ángeles Zapata, Ana Botella y Juan Jesús Yelo realizaron una conclusión de las mismas con una evaluación muy positiva sobre cómo han transcurrido, el gran número de propuestas recibidas y el número de personas interesadas e inscritas en las mismas. M^a Ángeles Zapata anunció el próximo evento de la comisión, el cual será un congreso el próximo mes de octubre. El Congreso Nacional “Músicas Antiguas planteamientos recientes: la historia desde la perspectiva de género” tendrá lugar dentro del marco del MOMUA (Festival Molina Música Antigua), formando parte de la oferta académica de la Universidad Internacional del Mar-Campus Mare Nostrum. Se realizará los días 25/26/27 de octubre de 2019, en el MUDEM (Museo Enclave de la Muralla), en Molina de Segura (Murcia) (más información en: https://musicamujeres.wixsite.com/estudio_sgenero/congreso-nacional).

I Jornadas Internacionales *Crítica y periodismo musical en la era digital: transformaciones y nuevos escenarios*

Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
9 de mayo de 2019

Andrea Bueno Rivera

Los integrantes del proyecto INNOVA-Docencia UCM ‘Herramientas de comunicación y divulgación musical orientadas a la transferencia: entornos digitales 2.0’ han organizado junto al grupo IASPM España (SIBE) y el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid unas jornadas en las que los periodistas invitados han reflexionado junto a los asistentes sobre las transformaciones analógico-digitales en los medios de comunicación. Tras una ponencia inaugural de la mano de Pablo L. Rodríguez, pudimos escuchar dos mesas de debate en las que quedaba patente la distinción entre la música “clásica” y música “popular”. Además de ello, fueron debatidas ampliamente las cuestiones de género, la categorización entre los diferentes medios y las dificultades ante las que se enfrenta un crítico en pleno siglo XXI.

El investigador de la Universidad de la Rioja y crítico en *El País* comenzó las I Jornadas Internacionales de Crítica y Periodismo Musical reflexionando sobre los diferentes formatos en los que podemos encontrar la crítica musical: entrevista, artículo y las piezas que se deciden emitir en una emisora. Además, ahondó en las carencias que puede llegar a tener un musicólogo a la hora de abordar un texto periodístico,

así como un periodista para enfocar un hecho sonoro. De hecho, recalcó otras figuras de crítico musical como la que representan los propios intérpretes o los asistentes. Para concretar y sustentar sus pensamientos mencionó monografías y diferentes anécdotas periodísticas como el caso Gasponi, que inspiraron y esclarecieron sus argumentos para los alumnos e investigadores que allí se encontraban, pues forman parte del presente y futuro de este género literario.

A continuación, en la primera mesa tuvieron representación aquellos críticos que poseen un largo recorrido en la publicación de textos sobre la *mal* llamada música “clásica”. Alberto González Lapuente (*ABC*), Pedro González Mira (*Ritmo*), Mario Muñoz Carrasco (*La Razón*, *Scherzo*, *Ópera Actual*), Pablo L. Rodríguez (*El País*, *Scherzo*) y Jesús Trujillo (*Radio Clásica*, *RNE*) ahondaron en los cambios a nivel corrección y editorial surgidos a raíz de la era digital. En este sentido, meditaron sobre la calidad y la cantidad, y el crítico como parte de la audiencia. Resultó interesante comprobar las metodologías y procesos llevados a cabo en los diferentes medios de comunicación, gracias a lo cual pudimos comprobar los escasos contrastes entre la prensa generalista y la especializada. De hecho, a nivel

periodístico se reconocían casi como competidores por quién publicaba antes la crítica o la previa. Asimismo, todos ellos poseen un nuevo enemigo común, afirmaban, por la cantidad de publicaciones independientes como *blogs*, en las que aficionados a la música, periodistas y musicólogos exponen sus juicios de valor en torno a discos, eventos musicales y artistas. Por ello, todos los presentes reflexionamos sobre la posición que ocupa un crítico dentro de los entornos digitales, en los que prima el formato audiovisual y el éxito se consigue con un mayor número de visualizaciones, independientemente del contenido. Para lograr esto último, nos mostraron ciertas técnicas tales como el uso de títulos llamativos a la par que informativos con los que poder atraer al usuario. No obstante, debemos percatarnos de que las publicaciones periodísticas no se han terminado de adaptar al entorno virtual, pues carecen de uno de los elementos más importantes: la interacción con el consumidor. Esta vía podría formar parte de un futuro muy cercano, porque alarmantemente los integrantes de la mesa compartían su desconocimiento sobre esta figura a la que, sin duda, deben la pervivencia de su profesión.



Primera mesa de las Jornadas

En la segunda parte de las Jornadas pudimos escuchar a escritores reconocidos dentro del periodismo de la música “popular” como Patricia Godes (*M-21 Radio*), Lara López (*Radio 3*), Luis Menéndez (*Mundo Sonoro*), Fernando Neira (*El País, Un disco al día*) y Miguel Ángel Sutil (*Enlace Funk, M-21 Radio*). Esta mesa comenzó recalando la falta de mujeres en la profesión, ante lo cual, Ruth Piquer Sanclemente (miembro del comité organizador) señaló la falta de algunas periodistas por cuestiones de organización de las Jornadas. Todos los redactores aquí mencionados destacaron el doble rasero del techo de cristal de este oficio, en el que predominan varones que durante décadas se mantienen como críticos de cabecera de los diarios nacionales. A su vez, en los géneros que engloba la etiqueta “popular” encontramos quizás una mayor novedad en las formas de crear contenido periodístico, al mismo tiempo que un mayor número de aficionados a la música que se dedican a compartir sus impresiones musicales en la red. Este fenómeno es análogo a lo que sucede en la industria musical de los estilos a los que engloba el término, pues plataformas como YouTube o Vimeo facilitan la difusión de un producto; sin embargo, la remuneración por el mismo resulta mucho más difícil. Todos ellos admitieron el enorme apoyo que supone la publicidad como método de supervivencia para medios generalistas y especializados, ya que el consumo en papel se ha reducido considerablemente.



Segunda mesa de las Jornadas

Resultó enormemente satisfactorio especular sobre los nuevos géneros periodísticos que surgirán gracias a las posibilidades que proporciona el entorno digital y el uso que nosotros realizamos del mismo. Por ejemplo, muchos de los presentes subrayaron el escaso número de discos que se venden en la actualidad, a pesar de que la crítica de álbumes continúa en vigor. Por ello, desde aquí me pregunto: ¿por qué no hacer crítica sobre las listas de Spotify? Se crean de acuerdo a innumerables criterios, tanto personales como comerciales, y es el formato en el que escuchamos la música actualmente.

En último término, me gustaría agradecer a los organizadores el esfuerzo y criterio demostrado en las I Jornadas Internacionales sobre crítica y periodismo musical en la era digital, porque una mañana bastó para presentar una profesión y abrir debate sobre un género que muchos tachan de extinto. De hecho, fue sumamente enriquecedor para los alumnos allí presentes, porque todos los invitados expusieron su proceso de trabajo en cuanto a la preparación y el rigor técnico con el que enfrentan un texto periodístico. Asimismo, se puso de relieve las etiquetas que, pese a ser en cierta manera peyorativas y ambiguas, responden a la realidad que conforman las instituciones y categorías musicales que la audiencia reconoce y con las que sabe qué va a escuchar en un concierto o un disco. Por último, insisto en la revalorización de la figura del periodista musical frente a aquella persona que, por afición, comparte sus impresiones sobre un hecho sonoro: ante la democratización que supone Internet, la profesionalización debe distinguir a los escritores.

**GRUPO DE ETNOMUSICOLOGÍA
DEL INSTITUTO CATALÁN DE ANTROPOLOGÍA (ICA).
Espacios de discusión entre la Etnomusicología
y la Antropología de la Música**

Sara Revilla Gútiéz – Coordinación del Grup d'Etnomusicologia

El 20 de diciembre del año 2017, el *Grup d'Etnomusicologia* inauguraba el primero de sus seminarios mensuales. Aquella sesión, albergada en el espacio ECOS-Grup Cooperatiu (Barcelona), sede actual del Institut Català d'Antropologia (ICA), contó con la presentación “Escuchar voces, tejer redes: apuntes sobre feminismo y música popular” a cargo de la etnomusicóloga Sílvia Martínez. Éste fue el primer paso de muchos que vendrían para construir un espacio de discusión entre etnomusicólogos y antropólogos. Dos temporadas después, coincidiendo con el relevo de la coordinación actual del grupo, hacemos balance aquí de las casi veinte sesiones de seminarios y actividades complementarias que se han llevado a cabo como *Grup d'Etnomusicologia* del ICA.

Durante estas dos temporadas de actividad, la actual coordinación formada por Ana M^a Alarcón Jiménez y Sara Revilla Gútiéz, ha contado con la colaboración de investigadores e investigadoras, tanto nacionales como internacionales, quienes han presentado sus propuestas desde perspectivas y estadios de investigación muy diversos.



Logo del grupo
(cortesía de Andrés Alarcón Jiménez)

En este primer ciclo de actividades han participado especialistas de diversas instituciones académicas como, por ejemplo, la University of Illinois, la University of California, la Universitat Autònoma de Barcelona, la University of Central Missouri, la Universitat de Barcelona, la Institució Milà i Fontanals del CSIC, la Universitat Pompeu Fabra, el Conservatori Superior de Música del Liceu y la Escola Superior de Música de Catalunya.

Entre todas estas presentaciones, se han tratado temáticas de gran interés para la discusión interdisciplinar, como son, por ejemplo, los estudios de género, las diásporas y migraciones, la representatividad simbólica del fenómeno

musical, los *Sound Studies*, las escenas musicales y sus dinámicas particulares, la tecnología y la recepción de la música, y un largo etcétera¹.

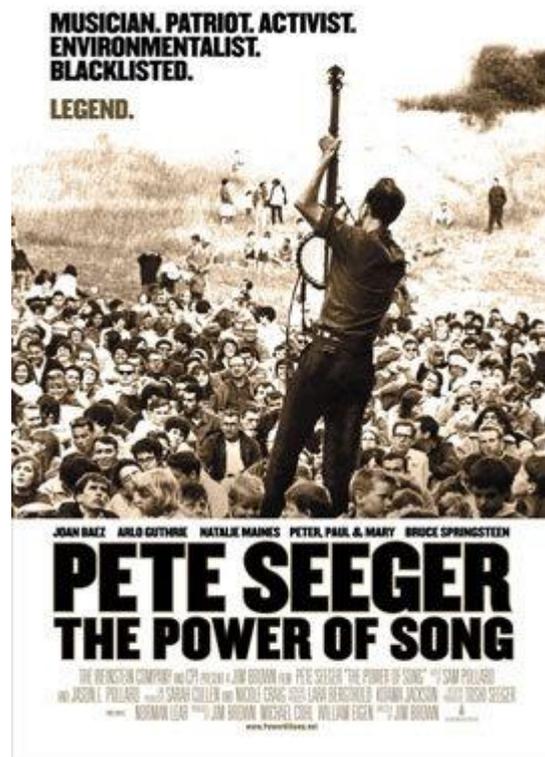
Hemos podido debatir en torno a trabajos en curso y también en torno a investigaciones concluidas, procurando incluir e incentivar la participación tanto de los y las investigadores/as noveles como de aquellos/as que se encuentran ya en fases más consolidadas de la carrera investigadora.

Las coordinadoras, en representación del grupo, han impulsado paralelamente varias actividades de difusión y visibilización en otros entornos académicos. Éstas han consistido principalmente en la colaboración y participación en congresos, conferencias y simposios, organizando mesas redondas, talleres y debates. Podemos mencionar, en este sentido, la organización de la mesa redonda “Lo ‘tradicional’ en la Etnomusicología. Miradas desde el sur de Europa y América Latina”, en el contexto del V Congreso *Bianual de Etnomusicología* de la Universitat de Girona; la coordinación del taller “Caminar, escuchar, aprender: el ‘paseo sonoro’ (soundwalk) como una herramienta epistemológica”, en el marco del Congreso *Humanities in Transition*, organizado por la IMF-CSIC; y la mesa redonda “Diàlegs entre l’Etnomusicologia i l’Antropologia Cultural” que se celebró durante la *Setmana de l’Antropologia* de 2018 organizada por el ICA.

¹ Consultar el contenido de las sesiones en el siguiente link:

<https://barcelonaetnomusicologia.wordpress.com/>

Como actividades de carácter extraordinario, el grupo ha organizado una sesión de video-fórum con la proyección del documental *Pete Seeger: The Power of Song* (Jim Brown, 2007), en la que contamos con unas notas de presentación e introducción al documental por parte de Anthony Seeger.



También se ha organizado un intensivo de bluegrass para el cual se invitó al profesor Fulbright Dr. Lee Butler Bidgood, quien realizó la conferencia “Bluegrass music and boundaries: Local, global and in-between”; la presentación de su propio documental *Banjo Romantika. Bluegrass music and the Czech imagination*; y el taller “Square Dance”. El monográfico, de tres días de duración, culminó con un concierto titulado “Roots and branches: Duets from here and there” a cargo del mismo Lee Butler Bidgood y de su mujer, Emily Bidgood.

Música de Barcelona, a la organización Fulbright España y, por supuesto, al Institut Català d'Antropologia, por la ayuda logística y apoyo económico que nos han brindado, en especial en lo que a la cesión de espacios se refiere como, por ejemplo, en el Institut d'Estudis Catalans y en el Museu Etnològic i de les Cultures del Món.

En la actualidad, el grupo cuenta con 87 miembros, quienes se mantienen al día de las actividades a través de un listado de correo electrónico. Muchos de ellos, residentes en el extranjero, mantienen su vínculo con el grupo a través de la difusión de las actividades en redes sociales y plataformas académicas. En esta etapa que se iniciará la próxima temporada 2019/2020, de la mano de los nuevos coordinadores Josep Lluís Lancina Murillo e Isabel Llano Camacho, se apostará por mejorar y ampliar la presencia del grupo en las redes sociales, así como por facilitar el acceso a las sesiones a través de grabaciones o reseñas que puedan colgarse en el blog del grupo. Además, se pretende trabajar para consolidar los seminarios de carácter mensual como punto de encuentro entre investigadores e investigadoras y para incentivar la participación de estudiantes de máster y doctorado en los mismos.

BETWEEN LOCAL AND GLOBAL: AMERICAN ROOTS MUSIC IN BARCELONA AND BEYOND
Dr. Lee Bidgood
8th to 10th March 2019
Barcelona
+ info: www.barcelonaetnomusicologia.wordpress.com
www.barcelona.cat/museumusica

CONFERENCE:
"BLUEGRASS MUSIC AND BOUNDARIES: LOCAL, GLOBAL, AND IN BETWEEN"
Friday 8th March, 18h
Institut d'Estudis Catalans
Free admission
www.iec.cat

DOCUMENTARY:
"BANJO ROMANTIKA. BLUEGRASS MUSIC AND THE CZECH IMAGINATION" (SCREENING-TALK WITH THE DIRECTOR)
Saturday 9th March, 11h
Museu de Cultures del Món
Free admission
www.banjiromantika.com
<http://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/>

WORKSHOP:
"SQUARE DANCE"
Saturday 9th March, 17h
Museu de la Música de Barcelona
Tickets on sale at the Music Museum
Website: www.barcelona.cat/museumusica

BLUEGRASS CONCERT:
"ROOTS AND BRANCHES: DUETS FROM HERE AND THERE"
EMILY & LEE BIDGOOD
Sunday 10th March, 12h
Museu de la Música de Barcelona
Tickets on sale at the Music Museum
Website: www.barcelona.cat/museumusica

ORGANIZERS
Grup d'Etnomusicologia de l'Institut Català d'Antropologia
Museu de la Música de Barcelona
In collaboration with Fulbright España

Todas estas actividades no podrían haberse llevado a cabo sin la inestimable colaboración de diversas instituciones y personas, quienes nos han ofrecido su valiosa ayuda. En primer lugar, queremos agradecer a Josep Martí por ser el principal impulsor de la idea y quien nos contagió toda su motivación por el proyecto de inicio del grupo. También al Museu de la

En resumen, y a modo de valoración de estas dos temporadas de actividad, el Grup d'Etnomusicologia del ICA ha iniciado su trayectoria con un gran impulso que esperamos poder mantener a lo largo de las próximas etapas. Nuestro objetivo principal, tanto de la coordinación saliente como de la entrante, va a seguir siendo el de propiciar un espacio de encuentro y

discusión multidisciplinar que congregue a investigadores e investigadoras de todas aquellas disciplinas que se interesan por el estudio de la música como fenómeno socio-cultural.

Os invitamos encarecidamente a participar, ya sea como asistentes o presentando vuestras investigaciones

Una reflexión acerca de los estudios de (y sobre) grabación a partir del proyecto "Las músicas populares urbanas en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes del proceso de producción discográfica en España (1960-1990)"

Marco Juan de Dios Cuartas

El el XIV Congreso de la Sociedad de Etnomusicología, celebrado en Madrid en octubre de 2016, se propuso la formación de un nuevo grupo de trabajo dentro de la asociación con el objetivo de reunir a aquellos investigadores interesados en los procesos de intermediación tecnológica que se producen en las diferentes etapas de una producción discográfica. Este grupo de trabajo se plantea como objetivo principal la apertura de un nuevo campo dentro de la musicología española que ya ha sido explorado por otros investigadores del entorno académico anglosajón, como Mark Katz, Allan Moore, William Moylan, Paul Théberge o Albin Zak, y que comienza a adquirir una relevancia significativa dentro del mundo académico, fundamentalmente a partir de la creación de la Association for the Study of the Art of Record Production (ASARP) en 2009 por Simon Zagorski-Thomas y Katia Isakoff. Las conferencias anuales de esta asociación, que reciben el nombre de The Art of Record Production Conference (ARP), constituyen en la actualidad un punto de encuentro único para todos aquellos investigadores que trabajan en cualquiera de los aspectos relacionados con la producción musical y los agentes involucrados en estos procesos: desde el ingeniero de sonido hasta el productor musical.

Es precisamente en el seno de esta asociación en el que aparecen algunos de los textos que podemos considerar de referencia para aquel musicólogo que decida comenzar a trabajar dentro de esta línea de investigación como es *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, editado por Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas en 2012, y que presenta una interesante recopilación de artículos de algunos de los autores anteriormente citados; o *The Musicology of Record Production* de Simon Zagorski-Thomas de 2014, un manual que afronta metodológicamente el estudio de los procesos de producción musical y el uso del estudio de grabación como herramienta creativa¹. La ASARP cuenta también con una publicación propia: *Journal on the Art of Record Production* (JARP), una revista *on line* revisada por pares (*peer-reviewed*) destinada a promover el estudio interdisciplinar de la producción de la música grabada que cuenta con once números, el último de ellos publicado en marzo de 2017. Aunque podemos encontrar textos anteriores que

¹ En el apartado "Etnolecturas" de *Cuadernos de Etnomusicología* n°7 (2016) puede encontrarse una reseña del libro de Simon Zagorski-Thomas. Disponible on line: <http://bit.ly/29eUrGB> (consultado: 02/07/2019).

abordan la influencia del uso personal de la tecnología en la definición de un sonido único y asociado a figuras como la del ingeniero o productor, debemos considerar estos dos textos como aquellos que constituyen una apuesta definitiva por este campo de estudio y que han atraído a muchos jóvenes investigadores a las conferencias de la ASARP. Aunque algo realmente significativo de estos encuentros de investigadores es el equilibrio que se consigue entre la representación del mundo académico y del profesional, generando canales de comunicación de ida y vuelta que hacen posible un intercambio de información de gran valor para el musicólogo. En forma de mesa de redonda o de entrevista, las conferencias de la ASARP han contado con la presencia de referencias internacionales de la producción como Steve Albini, Phil Ramone, Tony Maserati o Andrew Scheps.

El grupo de trabajo en producción musical de SIBE nace en consecuencia por la necesidad de plantear estos mismos debates desde una perspectiva alejada del "anglocentrismo" que suele caracterizar las investigaciones que se presentan en los congresos de la ASARP, y poniendo el foco en estudios de caso propios: nuestros estudios de grabación, nuestros ingenieros y productores.

Aunque los trabajos sobre producción musical dentro de la musicología española son realmente escasos, y los esfuerzos deberían ir dirigidos a revertir esta situación, como investigadores nos encontramos con un problema aún mayor: la falta de documentación. Mientras los investigadores que afrontan el análisis de

una producción realizada en Capitol, Decca o EMI Studios (Abbey Road) cuentan con una extensa documentación en trabajos monográficos como el realizado por Howard Massey o en la prensa especializada a través de revistas como *Studio Sound* o *Tape Recording Magazine*, nuestra situación es muy diferente. La historia de los estudios de grabación en España está aún por escribir, una historia de unos espacios creativos que en su gran mayoría han desaparecido como consecuencia del impacto de la tecnología digital y la propia coyuntura de la nueva industria musical a partir del cambio de siglo.

Hablar de la historia de los estudios de grabación en España es hablar de Philips, RCA o de los estudios Columbia o Hispavox en Madrid, es partir de los estudios de doblaje de Trilla-La Riva, pasando por el estudio móvil de Mañé-Raventós o los estudios EMI en Barcelona. Aunque evidentemente la historia de nuestros estudios de grabación debe abordarse desde sus orígenes, el impacto decisivo de la tecnología del estudio como parte del proceso creativo en la música popular coincidirá con la emergencia del rock a partir de la década de los 60. Es precisamente la labor urgente de preservar esta historia de la producción discográfica vinculada a los espacios de grabación el germen del proyecto "Las músicas populares urbanas en el contexto del estudio de grabación: espacios y agentes del proceso de producción discográfica en España (1960-1990)". Se trata de un proyecto subvencionado con una beca de investigación de la Fundación Latin

Grammy² que se centra en la consecución de unos objetivos tan ambiciosos como necesarios. Por un lado, se pretende documentar históricamente los principales estudios de grabación de nuestro país. La nueva realidad de la industria musical ha condicionado la casi total desaparición de los estudios de grabación tradicionales, unos espacios de creación obviados académicamente y que en España no han sido documentados por escrito. El trabajo sobre los estudios de grabación nos lleva también a analizar y reflexionar sobre los diferentes roles profesionales asociados a los espacios destinados a la producción discográfica en España: productores, ingenieros y músicos de sesión.

El estudio del crecimiento y profesionalización de los estudios de grabación en España, y su influencia en el sonido de diferentes artistas relacionados con la música pop y rock a partir de la década de los años 60, nos ha llevado de igual modo a afrontar un número importante de entrevistas a ingenieros de audio, productores y músicos de sesión que han sido protagonistas del período histórico objeto de esta investigación. Algunas de las entrevistas realizadas hasta ahora son especialmente relevantes, como la de Alain Milhaud, tristemente

² La Fundación Latin Grammy tiene su sede en Miami (Estados Unidos) y ofrece un programa anual de subvenciones para proyectos de investigación y preservación musical que puede ser consultado a través de su página web: <https://www.latingrammy.com/es/news/la-fundacion-cultural-latin-grammy-anuncia-los-ganadores-de-su-programa-de-subvenciones-de> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

desaparecido en abril de 2018, y que la convierten en un documento de valor incalculable, teniendo en cuenta que se trata del primer productor de la historia del rock en España. Aunque existen otras dos entrevistas que nos aportan una información rigurosa sobre este productor, la realizada por Salvador Domínguez en su libro *Bienvenido Mr. Rock* (2002) y la completísima entrevista realizada por César Campoy para *Cuadernos Efe Eme* (2015), en la entrevista llevada a cabo para esta investigación se ha incidido especialmente en aspectos técnicos de las grabaciones que no se habían abordado en las dos anteriores. Otras entrevistas como la realizada a MarynÍ Callejo, mujer pionera de la producción musical en España y productora del primer disco de Los Brincos en 1964, nos proporcionan una información detallada acerca de todos aquellos proto-productores que sientan las bases de la producción discográfica posterior.

Aunque las entrevistas poseen en todos los casos un valor incalculable, una de las partes más relevantes dentro de la labor de documentación en la que se centra esta investigación está directamente relacionada con la Asociación Nacional de Empresas de Registro de Sonido (ANERS), creada en la década de los años 70 y refundada posteriormente como AEGS (Asociación de Estudios de Grabación de Sonido). La actividad de esta asociación profesional llega hasta finales de la década de los 90, cuando la crisis inminente del modelo de negocio basado en grandes espacios de grabación, consecuencia del impacto de la democratización de la tecnología digital y del *home studio*,

termina por disolver definitivamente la asociación.

La documentación del archivo de esta asociación nos proporciona datos fiables sobre la ubicación de los estudios, características de los espacios de grabación, equipos de procesamiento de audio, microfónica, *backline*, personal técnico, etc. Sobre esta documentación se está realizando una base de datos a través de la cual se podrán efectuar filtros, búsqueda de referencias cruzadas, graficar tendencias, etc. dentro del período en el que se acota esta investigación.

La década de los 70 supone un punto de inflexión en el proceso de externalización de los servicios de grabación a través de empresas que ya no forman parte del organigrama empresarial de las compañías discográficas. Los sellos que contaban con grandes complejos de grabación —tanto sellos nacionales, como Hispavox, como las delegaciones en España de multinacionales como EMI, Philips o RCA— comienzan a perder el interés por esa parte del negocio reformulando la propia función del productor musical dentro de la compañía, además de otros agentes importantes del proceso de creación-producción como el A&R (*Artist and Repertoire*). Estos espacios de creación, negocios de naturaleza privada que han ocupado desde edificios céntricos a naves dentro de complejos industriales alejados de las grandes ciudades, nos obliga a plantear el debate sobre qué deberíamos considerar patrimonio histórico dentro de esta actividad profesional. Los estudios de grabación de las compañías discográficas lo eran en definitiva de empresas que,

cesando su actividad en un momento determinado, prescinden de todos sus bienes muebles e inmuebles. La visión romántica de la tecnología *vintage* y el coleccionismo como seña de identidad del ingeniero de sonido lleva en muchos casos a que, tras la desaparición de un estudio grande, estos dispositivos de grabación y procesamiento de audio se diseminen por estudios de grabación más pequeños. Este hecho permite afrontar en algunos casos un seguimiento del nuevo destino de una vieja consola de mezclas, un compresor de válvulas o un micrófono de cinta, trazando una trayectoria histórica que nos podría llevar a diferentes zonas geográficas, sociedades, usos musicales, etc. como si del film *El Violín Rojo* se tratase³.

La UNESCO define patrimonio cultural como “un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio”⁴. Por patrimonio debemos entender los monumentos en función de las siguientes características: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

³ *El Violín Rojo* es un film canadiense de 1998 que muestra la historia de un violín durante más de 300 años a través de la experiencia de sus diferentes propietarios.

⁴ Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Disponible *on line* en: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

Aunque podamos dudar de la relevancia histórica de algunas de las construcciones en las que se ha desarrollado la actividad de los estudios de grabación españoles, en algunos casos naves industriales o locales comerciales en edificios de viviendas, lo cierto es que su desaparición hace muy difícil poder transmitir a generaciones futuras cómo eran estos espacios destinados a la grabación sonora.

Un caso paradigmático en el reconocimiento de un estudio de grabación como patrimonio histórico es Abbey Road, los antiguos estudios EMI ubicados en esta conocida calle del norte de Londres. En 2010, y ante los rumores de que la discográfica propietaria de los estudios planeaba su venta para la construcción de un complejo residencial, el gobierno británico decretó el edificio como patrimonio histórico impidiendo cualquier modificación y, por supuesto, su demolición. La actividad del estudio comienza ya en la década de los años 30 en una mansión que había sido construida 100 años antes. El edificio se identifica por lo tanto con una producción discográfica que se desarrolla más de 30 años después del comienzo de su actividad, y cuyo impacto mediático lo llevará a cambiar el nombre de EMI Studios por Abbey Road, un paso de peatones, por cierto, considerado de igual modo patrimonio histórico. Aunque Abbey Road es indudablemente una atracción turística y una seña de identidad para la ciudad, algo que no ha sucedido en ningún caso con los estudios de grabación ubicados en Madrid o en Barcelona, su preservación nos lleva a reflexionar sobre el reconocimiento político y social de nuestra industria musical. No se trata tanto

de la validez histórica de estos espacios, sino de lo que estos representan para unas nuevas generaciones que los consideran como referentes. Todo pasa por el conocimiento y reconocimiento histórico de los que han sido sus protagonistas, y ahí es donde reside uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos en España: la ausencia total de referentes patrios en el caso de las nuevas generaciones de ingenieros y productores. Los estudiantes de producción musical tienen un total desconocimiento de los estudios de grabación históricos y de los nombres más relevantes de ingenieros y productores relacionados con estos. Escribir nuestra historia de la producción discográfica es una responsabilidad directa del musicólogo y la única vía para paliar este *gap* generacional ante el cual nos encontramos.

En una entrevista realizada el pasado mes de septiembre de 2018 a Giles Martin, hijo del legendario productor de los Beatles George Martin, señalaba los cuidados específicos que se realizaban sobre las grabaciones originales de los Beatles. Giles reconoce en esta entrevista que solamente hay dos materiales que se han perdido: la grabación en dos pistas de "She Loves You" y una de las versiones que grabaron de "Love Me Do"⁵. La conservación del resto de sesiones de grabación permite a Giles afrontar proyectos como la reedición del legendario *White Album* a partir de las pistas originales. La conservación de los

⁵ Entrevista emitida en el programa A Vivir de la Cadena Ser el 04/11/2018. Disponible *on line* en: https://cadenaser.com/programa/2018/11/04/a_vivir_que_son_dos_dias/1541324469_071566.html (Fecha de consulta: 02/07/2019).

proyectos en cintas de bobina abierta de dos pulgadas o los máster de media pulgada son imprescindibles para entender los procesos de intermediación tecnológica que se han llevado a cabo durante la mezcla, o cómo ha influido la edición en la interpretación que finalmente escuchamos. Estas colecciones de bobinas están en muchos casos vinculadas a archivos de los antiguos propietarios de los estudios de grabación, a ingenieros o productores que los almacenan en sus propios domicilios tras la desaparición del estudio y, en el menor de los casos, a las compañías discográficas que habían financiado originalmente el proyecto de grabación. El camino hacia una labor de documentación rigurosa pasa por tanto por detallar lo más fielmente posible las características de unos espacios que en su amplia mayoría ya no existen, un acercamiento a la labor de ingenieros, productores y músicos de sesión identificando los nombres que podemos considerar como referentes de la industria de la grabación española y qué trabajos discográficos podemos identificar con uno u otro estudio de grabación para saber con exactitud los recursos técnicos y humanos que fueron empleados y cómo estos han influido en el resultado final que escuchamos. La UNESCO entiende por bienes culturales “archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos”, y salvaguardar las bobinas de los magnetófonos de grabación multipista adquiere la misma relevancia histórica que una colección de cilindros de fonógrafo o de discos de pizarra de 78 rpm. En este sentido, es significativo resaltar que la Biblioteca Nacional de España recibió en 2011 aproximadamente 2000

cintas abiertas de grabaciones originales de los antiguos estudios Kirios⁶. Faltan en cualquier caso proyectos de colaboración entre instituciones públicas y privadas que permitan preservar y digitalizar el mayor número posible de grabaciones multipista superando las dificultades legales, el estado de conservación de unos materiales de fácil degradación, etc. Los beneficios de este trabajo serían evidentes tanto para la industria discográfica, posibilitando la reedición de trabajos discográficos a partir de las grabaciones originales, como para el ámbito académico, permitiendo explorar una línea de investigación hasta ahora inédita en nuestro país.

Esta investigación en curso pretende establecer una base documental sobre la que se comiencen a realizar otros trabajos: tanto la base de datos como la publicación monográfica derivada de la investigación pretende sentar las bases de un proceso de documentación que permita comenzar a abordar estudios de caso concretos, como el que se presentó a propósito de este proyecto de investigación en la 14th Art of Record Production Conference, celebrada los días 17 al 19 de mayo de 2019 en el Berklee College of Music de Boston: “Analysis of the Vinader sound in Julio Iglesias’ first recordings and its influence in his creative projection in the United States”. Juan Vinader Pérez es uno de los ingenieros de audio españoles más relevantes de la década de los 70 al 2000, y

⁶ Puede consultarte en el catálogo de obras ingresadas por donativo a través del siguiente enlace de la BNE: <http://www.bne.es/webdocs/Colecciones/Donativos/BNE.pdf> (Fecha de consulta: 02/07/2019).

ha trabajado en estudios de grabación como Celada, Audiofilm o Sonoland. En el proceso de intermediación tecnológica que se produce durante el desarrollo de una mezcla estéreo, el ingeniero de audio se convierte en un agente fundamental, y el estudio del trabajo de Juan Vinader resulta imprescindible para llegar a entender los porqués de ese “sonido Iglesias”. Pero los estudios de caso, la relación de ingenieros y productores como Jesús N. Gómez desde su estudio Doublewtronic con la escena de la movida madrileña, o la de Tino Azores desde los estudios Escorpio propiedad de Luis Cobos en la definición del sonido techno-pop de los primeros discos de Mecano, solamente será posible a partir de una sólida base documental.

Bibliografía

- Frith, Simon; Zagorski-Thomas, Simon (eds.). 2012. *The Art of Record Production : An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2019. “The Incursion of Stereo into Spanish Popular Music: the English Influence in the Definition of a Local Sound through the Professional Exchanges between Madrid, Barcelona and London”. En J. Gullö, *Art of Record Production 2017* (pp. 171-186). Stockholm: Royal College of Music - KMH Kungl. Musikhögskolan.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2018. “Herramientas de monitorización visual y sus aplicaciones en el estudio de las grabaciones de música popular: el concepto de mezcla triangular en Black is Black”. En A. Botella Nicolás y R. Isusi-Fagoaga, *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*. (pp. 175-185). Valencia: Vicerectorat de Participació i Projectió Territorial. Universitat de València.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016b. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº8. <http://bit.ly/2jmDZJM> (Fecha de consulta: 02/07/2019)
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016a. "Reseña: Simon Zagorski-Thomas. 2014. *The Musicology of Record Production*". *Cuadernos de ETNOMusicología*, nº 7. <http://bit.ly/29eUrGB> (Fecha de consulta: 02/07/2019)
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press; 2ª ed. revisada.
- Massey, Howard. 2015. *The Great British Recording Studios*. Milwaukee: Hal Leonard Books.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*. Hampshire: Ashgate.
- Moylan, William. 2002. *The Art of Recording: Understanding and crafting the mix*. Amsterdam: Elsevier/Focal Press.
- Théberge, Paul. 1997. *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.
- Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock: Cutting Records, Making Tracks*. London: University of California Press.

El proyecto *Musical Bridges* acerca la música clásica indostana al público de Barcelona

Universitat Pompeu Fabra, 13 de mayo de 2019

Rafael Caro Repetto

El El Music Technology Group (MTG) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), con el apoyo de Phonos, organizó el pasado mayo un evento dedicado a la música clásica indostana. Dicho evento contó con la participación del joven virtuoso indio del tablā Amit Mishra, que ofreció un concierto de dicha tradición musical. Inicialmente se anunció también la participación del joven y aclamado intérprete indio de bansurī Bhaskar Das, quien por cuestiones administrativas tuvo que cancelar su viaje. Afortunadamente, la sesión pudo llevarse a cabo gracias a la colaboración de dos músicos amateurs miembros del MTG, a saber: Ninad Puranik al armonio y Venkatesh Shenoy Kadandale a la bansurī. El concierto estuvo precedido de una charla introductoria a la música clásica indostana a cargo de Rafael Caro Repetto, investigador del proyecto del MTG *Musical Bridges*¹, en el marco del cual se organizó dicho evento.

El desarrollo de las tecnologías de la información y las comunicaciones está permitiendo la movilidad global de una cantidad creciente de representaciones digitales de diferentes manifestaciones culturales. En el ámbito musical, esta

situación permite el acceso directo e inmediato a una enorme y creciente cantidad de material multimedia procedente de un cada vez mayor número de tradiciones y prácticas de todo el mundo. Sin embargo, esta accesibilidad a los datos no implica necesariamente la comprensión del fenómeno musical, aunque sí propicia una creciente concienciación y sensibilidad hacia la diversidad cultural, y por ende musical, y un también creciente interés por la comprensión de prácticas, estilos y sistemas musicales procedentes de otros marcos culturales.



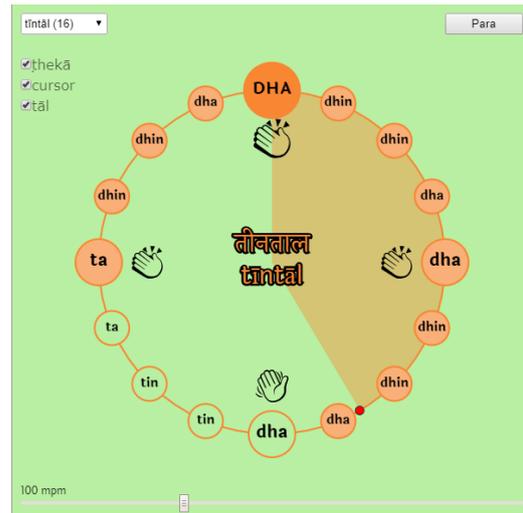
Amit Mishra al tablā, acompañado al armonio por Ninad Puranik

Prueba de esta concienciación e interés es el creciente número de cursos sobre tradiciones musicales del mundo, especialmente notable en los currículos de educación oficial del ámbito anglosajón, así como en la creciente publicación de materiales educativos, entre los que se

¹ <https://www.upf.edu/web/musicalbridges>. Este proyecto se desarrolla con el apoyo de RecerCaixa, un programa impulsado por la Obra Social “la Caixa” con la colaboración de la Asociación Catalana de Universidades Públicas (ACUP).

podrían destacar las colecciones *The Garland Encyclopedia of World Music* (Routledge, 1988-1994), *Músicas del mundo* (Akal, 1997-2005, 13 vols.), o *Global Music Series* (Oxford University Press, 2003-2013, 24 vols.), entre otras muchas colecciones y monografías. Todas estas obras tienen en común el formato, consistente en un libro que presenta el contenido teórico o descriptivo, acompañado de un CD con ejemplos musicales que ilustran los conceptos abordados en el texto. Este formato, sin embargo, puede adolecer de algunas limitaciones. Quizás la más importante sea la dificultad de percibir en la grabación musical que se provee como ejemplo los conceptos explicados en el texto, especialmente tratándose de tradiciones musicales ajenas. Al mismo tiempo, debido a la propia capacidad física del soporte, los ejemplos musicales contenidos en el CD son escasos, en ocasiones reducidos o simplificados, lo que limita notablemente la exposición del oyente a la práctica tratada. No pocas publicaciones recurren a notación musical en pentagrama para guiar la escucha, lo que sin embargo restringe su alcance a lectoras formadas en dicho sistema de notación.

El proyecto *Musical Bridges* surge con el fin de aprovechar las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías para el conocimiento de tradiciones musicales ajenas y abordar las limitaciones que presentan los materiales disponibles actualmente. Su principal objetivo es el desarrollo de herramientas computacionales que permitan la visualización de determinados elementos musicales, de manera que pueda guiar de



Herramienta desarrollada en el proyecto *Musical Bridges* para ayudar a la comprensión del tāl, y usada durante la charla sobre música clásica indostana.

forma intuitiva y sin necesidad de formación previa en teoría o notación musicales la percepción auditiva de dichos elementos. Para el desarrollo de tales herramientas, *Musical Bridges* se apoya en los corpus de datos creados en un proyecto previo del MTG, *CompMusic*². En dicho proyecto se abordó el estudio computacional de cinco tradiciones musicales, a saber: música clásica carnática, música clásica indostana, música turco-otomana de makam, música del jingju de China y música andalusí, para lo cual se crearon sendos corpus de investigación, consistentes en grabaciones musicales, metadatos, partituras, textos, etc. Algunos de estos corpus cuentan además con anotaciones realizadas por expertos sobre diferentes aspectos musicales. Las herramientas desarrolladas en *Musical Bridges* consisten en interfaces interactivas accesibles online, en las que se ofrecen visualizaciones de elementos escogidos

² <https://compmusic.upf.edu/corpora>

relevantes para cada una de las tradiciones musicales estudiadas, a partir de las grabaciones de audio contenidas en los corpus de *CompMusic*. En consecuencia, los elementos abordados en cada herramienta son ilustrados con un número importante de ejemplos de interpretaciones reales y completas, es decir, no adaptadas para su uso didáctico. Si bien pueden utilizarse como material de estudio autónomo según el ritmo y las necesidades del usuario, estas herramientas están concebidas para su uso como soporte a actividades educativas, tanto presenciales como on-line, en las que el contenido y el uso de la herramienta son presentados por una especialista, y donde el elemento concreto tratado en cada herramienta es puesto en relación con la estructura general de la práctica, el estilo y la tradición musical correspondientes, así como del contexto cultural, social e histórico del mismo³.

En consecuencia, *Musical Bridges* tiene como finalidad última contribuir a la divulgación de las tradiciones musicales estudiadas entre el público local, aportando herramientas computacionales de apoyo a actividades educativas de carácter general. Es, por tanto, de acuerdo a tal afán que el proyecto organizó la sesión de música clásica indostana llevada a cabo en el edificio Tánger del campus de Poblenu de la UPF el pasado 13 de mayo de 2019, con la participación de Amit Mishra, y la colaboración de Ninad Puranik

³ A fecha de escritura de esta reseña, el proyecto *Musical Bridges* se encuentra en pleno desarrollo de dichas herramientas. Los primeros prototipos, concernientes a la música clásica indostana y la música del jingju de China, están disponibles a través del siguiente enlace: <https://www.upf.edu/web/musicalbridges/recursos>

y Venkatesh Shenoy Kadandale. Siguiendo los fines didácticos de *Musical Bridges*, el evento se estructuró en dos secciones. En primer lugar, una charla introductoria a los dos principales elementos que vertebran la música clásica de la India, a saber, *tāl* y *rāg*, con el objetivo de facilitar a los oyentes no familiarizados con esta tradición musical la comprensión de las piezas que se interpretarían en el concierto que se ofreció durante la segunda sección⁴. Para la presentación de dichos elementos, el investigador de *Musical Bridges* Rafael Caro Repetto se sirvió de las herramientas computacionales desarrolladas a tal efecto. En el caso del *tāl*, Caro se concentró en *tīntāl*, invitando al público a marcar el ciclo rítmico con los tradicionales gestos de la mano con la ayuda de la visualización mostrada en la correspondiente herramienta. Además, el investigador invitó a Amit Mishra a desarrollar el *tāl* con improvisaciones al *tablā* mientras el público continuaba marcando el ciclo rítmico. Para el caso del *rāg*, Caro utilizó una herramienta desarrollada específicamente para la ocasión, en la que un cursor se desplaza sobre la escala de un *rāg* determinado de acuerdo con una interpretación a tiempo real. Para ello invitó a Venkatesh Shenoy Kadandale a demostrar con el *bansurī* los *rāgs jog*, *bhairavī* y *miśra bhairavī*.

La segunda sección del evento consistió en un concierto de música clásica indostana, en el que los aproximadamente cincuenta asistentes al evento pudieron

⁴ Los vídeos de ambas secciones pueden consultarse en el siguiente enlace: <https://www.upf.edu/web/musicalbridges/charla-concierto-mishra>



Amit Mishra (tablā) y Venkatesh Shenoy
Kadandale (bansurī)

experimentar los conceptos previamente presentados. La primera pieza consistió en un solo de tablā en tīntāl. Durante esta pieza, en la que estuvo acompañado al armonio por Ninad Puranik (que además de músico es estudiante de máster e investigador del MTG), Amit Mishra demostró las características del estilo interpretativo del gharānā de tablā de Benarés, llevando tīntāl a sus extremos de complejidad y velocidad, y llegando incluso a poner en apuros a Puranik.

A continuación, Venkatesh Shenoy Kadandale (músico, doctorando e investigador del MTG) a la bansurī junto con Amit Mishra interpretaron una pieza en la forma *ālāp-joḍ-jhālā-bandīś* en rāg jog y tīntāl, en la que Kadandale mostró su sólida formación como intérprete y un notable conocimiento del rāg, al tiempo que Mishra continuó dejando patente su virtuosismo y capacidad de improvisación explotando al máximo el tāl y aprovechando cada figura melódica de la bansurī para insertar una compleja y veloz figuración de tablā. El concierto concluyó, según la costumbre habitual, con un breve y ligero *dhun* en rāg bhairavī, concretamente en su variante *mīśra bhairavī*, y *dādrā tāl*, que dio la oportunidad a Mishra de mostrar su formación original como vocalista al cantar el inicio del *dhun* tras el *ālāp* de Kadandale. Los tres músicos, y en especial Mishra, recibieron un cálida ovación del público asistente.

Reseña:

Mota Zurdo, David (2017). *Los 40 radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*. Ediciones Beta III Milenio. ISBN: 978-84-16809-68-4

Fernán del Val Ripollés

Siguiendo la línea de trabajos que, en los últimos años, analizan las músicas populares durante la Transición española, se publica este trabajo del historiador David Mota sobre el rock en el País Vasco entre 1980 y 2015. El trabajo cuenta con dos partes diferenciadas, si bien la conexión entre ambas no queda clara: en la primera se analiza la evolución del Rock Radikal Vasco (RRV) desde sus orígenes hasta la actualidad, mientras que en la segunda se reflexiona sobre la censura que se ha ejercido sobre diversos grupos musicales del País Vasco o Navarra.

Empecemos por el final: el trabajo de hemeroteca realizado por Mota para ir analizando, cronológicamente, todos los problemas legales, intentos de censura, denuncias y coacciones que han sufrido bandas como La Polla Records, Negu Gorriak, Berri Txarrak, Sociedad Alkoholika o Eskorbuto es muy completo, construyendo un relato histórico de gran valor, si bien una aproximación similar ya había sido realizada por Muniesa (2013). Aun así, es impactante leer de corrido todas las veces que estos grupos se han tenido que enfrentar con denuncias por sus canciones; es enorme, y preocupante, a la par que de gran actualidad.

A nivel estilístico hay que apuntar que el texto se mueve entre el trabajo académico,

utilizando gran cantidad de textos académicos y de artículos de prensa, y el ensayístico, trufando la obra de opiniones y juicios, lo cual deja al lector un tanto desorientado: en determinados momentos los análisis son apoyados por gran cantidad de bibliografía, mientras que en otros momentos aseveraciones de cierta importancia quedan en el aire sin apoyo empírico alguno. Por ejemplo, en la página 57 se afirma que la etiqueta del RRV, a pesar de no ser del agrado de muchos grupos, apenas era criticada ya que "... la mayoría de las bandas simplemente se dejaron arrastrar por la potencialidad de una etiqueta que les proporcionaba oportunidades para tocar y les ayudaba a (mal)vivir de la música en una época complicada...". Igualmente, en la página 144 se afirma que los problemas de Barricada con diversas discográficas provocaron que la banda rebajara su nivel de radicalidad en sus textos. Siendo estas afirmaciones bastante rotundas, en ambos casos no se aportan relatos o entrevistas que apoyen estas percepciones, lo cual acaba por restar rigurosidad al trabajo.

En cuanto a la primera parte de la obra, el punto de partida es bastante sugerente: problematizar la etiqueta del RRV mostrando cómo a través de ella se generó una homogeneización de la escena musical

vasca, generando una suerte de “40 radikales” en los que los grupos, sus temáticas, eran muy parecidas. Lo que subyace a esta idea es bien interesante: la idea de que en el País Vasco se produjo una Cultura de la Transición (Martínez, 2012) impulsada por la izquierda abertzale que dejó de lado aquellas manifestaciones musicales que ideológicamente no le fuesen próximas.

Pero, al mismo tiempo, Mota muestra cómo esa simbiosis entre el RRV y partidos políticos como Herri Batasuna fue forzada por los segundos, generándose una visión estereotipada de cualquier grupo que cantase en euskera, creyendo que esto ya implicaba ser nacionalista y de izquierdas. Mota trata de mostrar que dentro de esas escenas coexistían formas diversas, como por ejemplo el caso del grupo Hertzainak, quienes introducían elementos hedonistas en sus canciones. Esta ruptura con dicho estereotipo se dio sobre todo a partir de los años 90, con grupos como El Inquilino Comunista, Cancer Moon, los Bichos o Pleasure Fuckers, quienes recibieron mucha menos atención que el RRV, sobre todo al cantar en inglés, aunque como mostró Nando Cruz (2015) esto fue una constante entre las primeras generaciones del indie español.

A pesar de la potencialidad de estas ideas, el texto no termina de profundizar del todo en estas cuestiones, por falta de constructo teórico. En diversos momentos el texto habla del RRV como escena, etiqueta, subcultura, cultura underground o contracultura, sin terminar de apostar por una definición clara del término. Profundizar en la extensa bibliografía que

algunos de estos términos tienen (especialmente en el caso de subcultura o escena) habría ayudado al autor a limar algunos aspectos de su análisis. Por ejemplo, al explicar el origen del término RRV, el autor apunta a que fue producto de algunos periodistas y productores para “contrarrestar la capacidad de atracción que generaba la Movida madrileña” (p. 29), sugiriendo que la acuñación de este término “desvirtuó en esencia y potencialidad” dicha escena. Esta idea simplifica el funcionamiento y las dinámicas de las escenas musicales, y no tiene en cuenta los procesos de etiquetaje que se dan en la música popular, así como la labor de críticos y de la industria, y la utilidad que esto tiene muchas veces para los propios grupos.

En otros momentos del texto se percibe una visión un tanto idealizada del rock, cayendo en la dicotomía estereotipada entre el rock auténtico, que no se “vende”, y el inauténtico y comercial (p. 32 a 35). En ese sentido el autor no problematiza el propio concepto de autenticidad, cosa que ya hicieron autores como Keightley (2006) (cuya obra es citada en el texto) o Grossberg (1993), quienes mostraron el proceso de construcción social del término, y que obliga a los investigadores a utilizar el concepto quitándole toda la carga romántica que aporta.

A pesar de estas cuestiones, hay que celebrar que cada vez sean más los textos que profundizan en las diversas escenas musicales que se dan en España, y que en ellos haya una voluntad de desmitificar etiquetas y narraciones idealizadas. Por último, apuntar que el texto aporta una

gran cantidad de material audiovisual de los grupos (carteles de conciertos y de giras) de gran valor documental, así como un catálogo de bandas muy útil para los lectores ajenos a estas escenas.

Bibliografía citada

Cruz, N. (2015). *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.

Grossberg, Lawrence (1993). “The media economy of rock culture: cinema, post-modernity and authenticity”, en Frith, Goodwin y Grossberg (eds). *Sound and vision. The music video reader*. London: Routledge. Pp. 185-209.

Keightley, Keir (2006). “Reconsiderar el rock”, en Frith, Straw y Street (comp.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook. Pp. 155-194.

Martínez, Guillem (coord.) (2012). *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

Abre la muralla: refracciones latinoamericanas en la música popular española desde los años 1960

CELSA ALOSNO Y JULIO OGAS

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Cita recomendada:

Alonso, Celsa y Ogas, Julio. 2019. "Abre la muralla: refracciones latinoamericanas en la música popular española desde los 60". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

**ABRE LA MURALLA:
REFRACCIONES LATINOAMERICANAS EN LA MÚSICA POPULAR
ESPAÑOLA DESDE LOS 60**

Celsa Alonso y Julio Ogas

Los vínculos entre España y Latinoamérica se han forjado en torno a diferentes diálogos, confrontaciones y migraciones. Como parte de ellos, la música ha sido una imprescindible herramienta cultural: un instrumento de evangelización, de conquista y de aculturación durante el imperio colonial; un símbolo de estatus, de cosmopolitismo y un artefacto de construcción nacional durante el siglo XIX; un vínculo indeleble con la tierra que se deja para los migrantes y exiliados de uno y otro lado del Atlántico, y una mercancía con la cual afrontar los procesos de globalización de los siglos XX y XXI. En definitiva, la música ha sido un mecanismo fundamental para tender puentes entre España y Latinoamérica. Centrándonos en el siglo XX, es posible apreciar que los músicos y sus músicas, como tantos otros actores culturales de la época, parecen dibujar un camino que, sin ser unidireccional, tiende a marcar con más fuerza una trayectoria que parte desde la península en la primera mitad de la centuria y que retorna a ella en la segunda. En ambos casos las dictaduras y los exilios tienen un alto protagonismo, aunque tampoco se puede restar importancia a las oportunidades laborales o a la necesidad de expansión de artistas y mercados.

La constante y creciente presencia de los músicos latinoamericanos en España a partir de los años sesenta del siglo pasado se enmarca en una situación migratoria y política particular. No cabe duda de que el final de la dictadura y el comienzo de la Transición Democrática, con los cambios sociales y culturales que ello implicaba, generó una apertura ideológica que algunos artistas latinoamericanos no encontraban en sus países de origen. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que en la década de 1960 ya se había comenzado a revertir el proceso migratorio, con un aumento regular de extranjeros con residencia permanente en España. Este proceso migratorio se frena en 1970, pero aparece con más fuerza en los años ochenta, de forma que en los finales de los años noventa España se consolida como un país de

inmigración. En este escenario, las corrientes procedentes de Latinoamérica adquieren especial protagonismo, de forma que en la primera década del siglo XXI los inmigrantes latinoamericanos representan casi el 50% de la inmigración global¹.

Como no puede ser de otra manera, el impacto de estos movimientos migratorios en la cultura musical española no se hace esperar. En los años sesenta, coincidiendo con el comienzo de la recuperación económica y la exigua apertura cultural que permite el régimen de Franco, llega a España la onda expansiva de la nueva música juvenil anglosajona. Algunas de las corrientes musicales que tienen más impacto fueron los conjuntos de *beat* y R&B de influencia británica y los nuevos ídolos juveniles con un repertorio que conjuga las baladas, piezas con trazos del rock y la música *beat*, junto a un respeto a las “buenas normas” sociales, donde el uso del castellano (con letras originales o traducciones) tiene un papel relevante. En este ámbito, no parece extraño encontrar que grupos como los cubanos Los Llopis, los mexicanos Teen Tops o solistas como los argentinos Billy Cafaro o Luis Aguilé —que habían participado en sus países de origen en la adaptación al castellano del rock y configurado un nuevo estilo de balada— extendieran su éxito a España. Tampoco debemos olvidar la trascendencia del locutor chileno Raúl Mata y su *Discomanía*, un programa diario que comienza a emitirse en 1960 por la SER siguiendo el modelo radiofónico iniciado en Estados Unidos una década atrás y rápidamente difundido por toda Latinoamérica, que tuvo su soporte principal en la música pop/rock y el fenómeno fan.

La otra escena que tiene origen en los sesenta en España —y en la mayoría de los países de habla hispana— es la “nueva canción”. En este ámbito es difícil pensar en la trayectoria de artistas como Joan Manuel Serrat o Joaquín Sabina sin tener en cuenta la difusión y aceptación que tienen sus propuestas en Latinoamérica. Y así como en América Latina la figura de Serrat se asocia al propio desarrollo de la nueva canción, por contrapartida en España es imposible establecer una relación de artistas y canciones de esta tendencia en la que no se incluyan varias referencias a músicas y músicos

¹ Dato extraído de Domingo i Valls, Andreu. 2005. “Tras la retórica de la hispanidad: la migración latinoamericana en España entre la complementariedad y la exclusión”. *Papers de demografia* 254: 1-30

latinoamericanos. Algunos músicos americanos de la Nueva Canción incluso desarrollan toda su carrera en España, como es el caso de Alberto Cortez, y otros se establecen por largos períodos, como sucede con Soledad Bravo, Pablo Milanés o Jorge Drexler. Por otro lado, debido al fuerte componente social de este repertorio de canciones y al compromiso con ideologías de izquierda de muchos de sus cultores, no fueron pocos los cantautores latinoamericanos que, entre la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta, vivieron su exilio o parte de éste en España. Es el caso de figuras de gran significación para la música latinoamericana como Mercedes Sosa, Alfredo Zitarrosa, Pepe Guerra y Braulio López (integrantes de Los Olimareños) o Carlos Mejía Godoy, entre otros.

Dentro de estos dos ámbitos musicales — el pop/rock y la nueva canción— son incontables los artistas que, con visitas puntuales a España, logran una destacada repercusión con sus canciones y discografía. En el ámbito de la canción melódica y el pop, el abanico de estilos y géneros va desde el bolero de Lucho Gatica y los estentóreos yé-yé de Los Cinco Latinos o Palito Ortega de los años sesenta, hasta los recientes éxitos del *reggaetón* y el *trap* de la mano de Luis Fonsi o Maluma, pasando por Juan Gabriel, Roberto Carlos, José Luis Rodríguez (El Puma) y muchos más. Aunque el espacio de la nueva canción se puede acotar un poco más en el tiempo y en el espacio ideológico, no deja de ser nutrida la legión de solistas y grupos que han calado hondo en el público español. Así, dentro de los cambios políticos que se producen en los años setenta en España, destaca la presencia de los exiliados chilenos, como los Inti Illimani, Quilapayun o Los Jaivas, o la del máximo representante de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez. Menos ligados a cuestiones políticas puntuales, pero siempre dentro del contenido social de sus propuestas, encontramos figuras como las de Atahualpa Yupanqui, Caetano Veloso o Chavela Vargas y un largo etcétera.

Hay asimismo otras manifestaciones que se valen del “sabor latino” para hacerse un hueco en la industria musical o sustentar su imagen dentro de la música española. Si en las últimas décadas se insiste en la latinización del mercado musical internacional, no cabe duda de que en España y Europa géneros como el tango, el bolero o la rumba, entre otros, tuvieron un gran

impacto a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Siguiendo esa tradición, en los años sesenta es posible apreciar la repercusión que tiene Alberto Cortez cantando el “Sucu Sucu” de Tarateño Rojas o Los Tres Sudamericanos con su versión de “Cartagenera” de Noro Vanella y Farías Cabanillas. Pero también algunos grupos españoles buscan el éxitoailable siguiendo la estela de esa “ola latina”, como es el caso de Los Quando’s, con “El quando” o el “Toro se fue de cumbia”, o en la década siguiente Los Diablos con su reconocido éxito “Acalorado”. Claro que estos últimos se suman a la nueva corriente sonora latinoamericana que, con la salsa, la lambada, el merengue o la bachata, conquistan el mercado de la músicaailable. El auge de estos ritmos, junto con la creciente inmigración, genera en España recintos de baile dedicados exclusivamente a la música latina, así como prácticas musicales que entremezclan el respeto a las características tradicionales de estas músicas con su renovación y búsquedas de nuevas tendencias en espacios sonoros en constante hibridación.

Sería utópico pretender abarcarlo todo en las páginas que se presentan a continuación. Por tanto, en este dossier hemos acotado un espacio cronológico que cubre *grosso modo* los últimos sesenta años, desde la década del desarrollismo a la actualidad. En este marco, se analizan las presencias de las músicas latinoamericanas en el mercado musical español, y las influencias de destacados músicos latinoamericanos en la producción musical, los compositores y la música popular española. Para ello, en este número monográfico titulado *Abre la muralla: refracciones latinoamericanas en la música popular española desde los 60²*, algunos miembros de los equipos de investigación del proyecto coordinado *Música y Discursos Culturales en España y América en el Mundo Contemporáneo* (HAR2015-64285-C2-1-P y HAR2015-64285-C2-2-P) presentamos varios estudios de casos, que abordan: desde el pop-rock instrumental de Los Pekenikes a la diáspora musical cubana más actual o la acogida en España de Jorge Drexler, pasando por la colaboración entre Isabel Pantoja y el mexicano Juan Gabriel, la relevancia de Quilapayún en la España del tardofranquismo, la singularidad y heterodoxia del

² Con este título se está parafraseando el poema *La muralla* del cubano Nicolás Guillén, al que puso música Quilapayún en 1969 y que en España se hizo muy popular en la versión de Ana Belén y Víctor Manuel.

compositor argentino Adolfo Waitzman en el cine musical español, la presencia de la icónica María Elena Walsh en el repertorio de Rosa León y sus colaboraciones en destacados programas musicales de la TVE, o la contribución de músicos argentinos exiliados (como Moris y Roque Narvaja) a la renovación de la música popular española durante el proceso de modernización posfranquista.

Por encima de estos casos entendemos que hay tres líneas fundamentales para abordar la presencia latinoamericana en la música española: la experiencia musical previa de los protagonistas y su aportación al lenguaje sonoro de la música española; los procesos de adaptación y cambio que se producen en artistas y géneros musicales latinoamericanos al entrar en contacto con el mercado musical español; y la incidencia cultural, ideológica y artística que tiene la presencia de estos músicos y músicas transatlánticas en la península. Así, aunque en algunos de los artículos de este volumen una u otra de estas líneas tienen mayor peso, se podrá apreciar que en todos aparece, en diferente grado, una conjunción de las mismas.

Referencias

Domingo i Valls, Andreu. 2005. "Tras la retórica de la hispanidad: la migración latinoamericana en España entre la complementariedad y la exclusión". *Papers de demografia* 254: 1-30.

Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española

JULIO ARCE

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, cine español, cine y homosexualidad.

Keywords: *Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, Spanish cinema, cinema and homosexuality.*

Cita recomendada:

Arce, Julio. 2019. "Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

UNA PROPUESTA *DIFERENTE* EN LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

Julio Arce

Resumen

En el año 1961 se estrenó *Diferente*, un proyecto impulsado por el bailarín argentino Alfredo Alaria que fue dirigido por Luis María Delgado. La música corrió a cargo de Adolfo Waitzman, un músico que llegó con Alaria desde Buenos Aires y que desde entonces participó activamente en la producción musical en cine y televisión.

Este artículo tiene como principal objetivo analizar la película *Diferente* y valorarla en el contexto de la producción cinematográfica española. Esta película es una producción singular por diversos motivos. En primer lugar, se trata de un musical que se aleja de los argumentos folcloristas y castizos que habían caracterizado al género en la España del periodo autárquico y el nacionalcatolicismo. En segundo lugar, *Diferente* da especial relevancia a los números coreográficos frente a las canciones. En tercer lugar, esta producción puede ser considerada como la primera película española que aborda el tema de la homosexualidad masculina.

Palabras clave: Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, cine español, cine y homosexualidad.

Abstract

Diferente was premiered in 1961. It was a project promoted by the Argentinean dancer Alfredo Alaria, which was directed by Luis María Delgado. The music was provided by Adolfo Waitzman, a musician who arrived with Alaria from Buenos Aires and who since then has actively participated in musical production in film and television.

The main objective of this article is to analyse the film *Diferente* and evaluate it in the context of Spanish film production. This film is a singular production for several reasons. In the first place it is a musical that moves away from the folkloristic and castizo arguments that had characterized the genre in Spain during the autarchic period and national Catholicism. Secondly, *Diferente*

gives special relevance to choreographic numbers as opposed to songs. Thirdly, this production can be considered as the first Spanish film to deal with the subject of male homosexuality.

Keywords: Adolfo Waitzman, Alfredo Alaria, Spanish cinema, cinema and homosexuality.

Introducción

La historiografía sobre el cine y la música en España carece de obras que nos ofrezcan una visión totalizadora, de textos que nos sirvan para establecer cánones, corrientes principales o, por el contrario, extravagancias, divergencias o singularidades. El retraso historiográfico del análisis musical del audiovisual ha hecho que la investigación sobre la música cinematográfica en nuestro país se haya consolidado tardíamente en relación con otros países de nuestro entorno (López González 2000: 60) y que la crítica posmoderna a los “grandes relatos” no tuviera sentido, puesto que carecemos de ellos.

Establecer una visión de conjunto sobre la música del cine español es difícil, ya que la historiografía nos presenta análisis, a modo de retazos, de algunos periodos, modalidades genéricas o autores. Es cierto que existe una “historia” general del cine español que ofrece algunas referencias sobre las corrientes principales por las que ha discurrido la creación cinematográfica (Gubern *et alii* 1995); pero esa historia oficial ha tenido poco en cuenta la dimensión sonora y ha obviado, en la mayor parte de los casos, la presencia de la música. Además, gran parte de los géneros en los que la música tenía una mayor presencia, como el propio género musical, fueron obviados, relegados o minusvalorados por su orientación comercial y popular que les alejaba de los cánones estéticos de la creación artística (Reboll y Willis 2004).

El objeto principal de este artículo es determinar la función y significación de la música de Adolfo Waitzman en la película *Diferente*, dirigida por Luis María Delgado en 1961, además de situarla en el contexto del cine español. Esta producción apenas aparece reseñada en las historias generales y, aunque no es calificada como una “obra maestra”, algunos autores la consideran una película muy significativa por su planteamiento, temática y ejecución (Alfeo

Álvarez 2002: 143-159). *Diferente* es un musical que tuvo un discreto resultado comercial y de crítica, pero pasa por ser la primera película que aborda la homosexualidad de forma implícita. Se trata de una propuesta extravagante y singular que no tiene precedentes en la cinematografía española, pero que tampoco influyó en producciones posteriores, que siguieron unos parámetros genéricos y temáticos más convencionales.

1. Los cincuenta y sesenta en la música cinematográfica: años de cambio y jazz

La música de Adolfo Waitzman para *Diferente* está en relación con un contexto de cambio en la estética del cine en general y de la música cinematográfica en particular. En su popular libro sobre la música de cine, Michel Chion (1997) destaca cómo a partir de los años cincuenta del siglo pasado se producen cambios estéticos sustanciales en las bandas sonoras musicales motivados, principalmente, por los cambios en la propia concepción del cine que se operaron tras la Segunda Guerra Mundial. A ello se suma la aparición de la televisión, que se convierte en el principal competidor de la exhibición cinematográfica. Siguiendo con la argumentación de Chion, durante la década de los cincuenta el cine tiende a rejuvenecerse, deja el estudio y se lanza a las calles para abordar temáticas que hasta ese momento habían estado autocensuradas; se enfatiza el cine como espectáculo a través del uso del *cinemascope* y la generalización del color; y se hacen películas para públicos específicos, como el adolescente, tratando de evocar su universo cultural, muchas veces con la complicidad de su música. La principal consecuencia de estos cambios fue la necesidad de una renovación sonora que puso fin al predominio del sinfonismo clásico cinematográfico, que introdujo instrumentos o formaciones instrumentales hasta entonces inéditas en el cine, que abrió la banda sonora a géneros como el jazz y otras músicas populares, o que experimentó con otras formas de coordinar la música con las imágenes en movimiento. En una primera aproximación podríamos decir que el trabajo cinematográfico de Adolfo Waitzman está en relación con los cambios operados en el cine desde los años cincuenta; sin embargo, cabe preguntarse si la consiguiente renovación sonora, que Chion atribuye al modelo hollywoodiense, se produjo de igual modo en la cinematografía española.

A comienzos de la década de los cincuenta se produjeron varios acontecimientos que serán simbólicamente relevantes y que afectarán a la producción del cine en España. En 1951 los aliados retiraron las sanciones y pusieron fin al aislamiento internacional impuesto al régimen franquista desde el final de la Segunda Guerra Mundial; dos años más tarde, el gobierno firmó un concordato con el Vaticano que afianzó el nacional-catolicismo de la dictadura. En esa misma década España firmó unos acuerdos económico-militares con Estados Unidos que dieron paso al desarrollismo y a un proceso acelerado de modernización en la década siguiente.

José Enrique Monterde (Gubern *et alii* 1995: 181-229) destaca que, además de los cambios y la adaptación del régimen de Franco a la situación internacional, durante los años cincuenta se hizo visible el resurgir de diversas formas de oposición interna al Régimen. La contestación obrera y las incipientes protestas universitarias fueron creando una “cultura de la disidencia”. El abandono de las posiciones autárquicas y el comienzo del camino hacia el desarrollismo, que eclosionó en los años sesenta, produjo graves problemas económicos y sociales. Numerosos filmes de la época abordan, por ejemplo, la emigración rural hacia las ciudades. El turismo y la emigración supusieron una apertura al exterior y el contacto de la población española con las realidades del otro lado de la frontera. Como afirma Monterde, la liquidación de la autarquía económica, el aperturismo al exterior y el desarrollismo económico produjeron cambios ideológicos y morales que afectaron al cine español en lo que quería y en cómo lo quería contar.

Como plantea Chion, la música que se compone o se elige para una película depende del relato cinematográfico. Los géneros que caracterizaron la década de los cuarenta y los primeros años cincuenta, como las comedias de “teléfonos blancos”, el cine de cruzada, las comedias folklóricas y las películas históricas, dieron paso a otras modalidades como el cine negro, el “cine con niño”, las comedias neorrealistas de inspiración sainetera o los melodramas musicales. En ellas no cabía el recurso al sinfonismo decimonónico, como en las películas de corte histórico y en el cine de cruzada, o las melodías ligeras del swing y el jazz band que ambientaban las comedias de “teléfonos blancos”. Se hizo necesaria una renovación de la sonoridad para estar acorde con los nuevos tiempos. Es precisamente en este nuevo contexto donde debemos

situar la labor compositiva de Adolfo Waitzman, que introdujo las sonoridades del *cool jazz* y las músicas negras.

El compositor argentino, sin embargo, no fue el introductor del jazz en el cine español. La presencia del jazz se constata desde los años veinte (época aún del cine mudo) y se mantiene, de distintas maneras e intensidades, a lo largo de las décadas siguientes. Si bien es cierto que en Estados Unidos y Europa se intensifica la presencia del jazz, desde los años cincuenta, al incorporarse a la banda sonora musical como elemento no diegético, en las décadas anteriores el jazz está presente como asunto o como música de fuente.

En 1927, coincidiendo con la fiebre de la música negra en España, se produjeron varias películas que introducían el jazz en el argumento. Con la llegada de la sincronización sonora en los años treinta la pantalla se llena de comedias musicales en las que aparecen canciones y bailes de inspiración jazzística. Estos musicales modernos proliferaron durante la República y la guerra civil y se prolongaron hasta bien entrada la década de los cuarenta (Alonso y Arce 2019: 133-151). Suelen adscribirse al género de la alta comedia, con tramas de enredo, cosmopolitas y, a veces, disparatadas. Las canciones salpican como números diegéticos una línea argumental que tiene como principal propósito el entretenimiento de la audiencia. Como ejemplos destacamos *Mercedes* (Josep María Castellví, 1933), una de las primeras películas musicales; Florián Rey realizó varias películas en las que se incluían números de jazz, como *Soy un señorito* (1935). Benito Perojo fue uno de los directores que durante los años treinta realizó más comedias modernas en las que tenían cabida los ritmos norteamericanos, entre ellas *El negro que tenía el alma blanca* (1934), una nueva versión de la novela de Alberto Insúa con música de Daniel Montorio, y un año más tarde *Rumbo al Cairo*, con música de Jacinto Guerrero. Otras producciones que incluyen números de jazz en esta época fueron *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), con música de Francisco Alonso y *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938).

A pesar del cambio político que supuso el franquismo, las comedias musicales con ritmos modernos derivados de la música norteamericana se mantuvieron durante los años cuarenta e, incluso, alcanzaron una mayor relevancia por la influencia que en el panorama internacional habían adquirido

las llamadas comedias de “teléfonos blancos”. El ritmo del *hot* es manifiesto en *Melodías prohibidas* (Francisco Gibert, 1942). Ignacio F. Iquino inició un ciclo de películas en 1941 con *El difunto es un vivo* que continúa con éxitos como *Boda accidentada* (1942), *Un enredo de familia* (1942), *Viviendo al revés* (1943), etc. A esta corriente de alta comedia se apuntará también Juan de Orduña, actor y director que ya había cosechado éxitos importantes y que debuta en la comedia con la película *Deliciosamente tontos* (1943) y a la que siguieron *Tuvo la culpa Adán* (1944) o *Ella, él y sus millones* (1944).

Hasta los años cincuenta el jazz se asocia principalmente a la música de baile, y como tal aparece en las películas, generalmente como música diegética. Las orquestas de las grandes ciudades y los cantantes participan también en las escenas. No será hasta los años cincuenta, coincidiendo con el cambio estético que sufrió este tipo de música —se fueron abandonando los ritmos comerciales y bailables del swing por piezas estructuralmente más complejas, y las big band fueron dejando paso a los combos— cuando el jazz se introduce en la banda sonora como música de fondo y se articula de una manera más significativa.

La presencia del jazz como música no diegética durante la década de los cincuenta tiene también que ver con la transformación que estaba sufriendo el cine estadounidense y europeo. La entrada progresiva de la televisión obligó a la industria cinematográfica a explorar nuevas formas, formatos, géneros y públicos. Mientras que la televisión fue convirtiéndose en un entretenimiento familiar, el cine se aventuró con nuevos temas; así, la violencia, el sexo, los problemas sociales (siempre dentro de los límites que imponía la censura) se hicieron presentes en la gran pantalla. Paralelamente se produce una crisis del sistema de producción basado en los grandes estudios en favor de compañías más pequeñas o independientes que, en líneas generales, estaban menos condicionadas por el reconocimiento del gran público. El cine abandona el estudio y sale a la calle a contar nuevas historias con nuevos formatos con el propósito principal de combatir el imparable ascenso de la televisión. Este nuevo contexto, que surge progresivamente durante la década de los cincuenta, propició la utilización del jazz como una música que reflejaba, mejor que el sinfonismo tardorromántico, el aire de los tiempos.

En España no será hasta la segunda mitad de los años cincuenta cuando el jazz se integre, más allá de las canciones y números de baile, en la banda sonora (Romaguera i Ramió 2002: 55-114). Fueron dos músicos principalmente los artífices de esta transformación en estos años: Xavier Montsalvatge y Josep Solà. A finales de la década Isidro Maiztegui recurre al *cool* y al *modal jazz* en la música no diegética de sus bandas sonoras. A comienzos de los sesenta llega desde Argentina Adolfo Waitzman, que encuentra en España un terreno abonado para jazz y las músicas populares en los medios audiovisuales.

2. Adolfo Waitzman y las músicas de aquí y de allá

La música de *Diferente* fue compuesta por el músico Adolfo Waitzman (Buenos Aires, 1930; Madrid, 1998). En el año de la muerte del compositor, Enrique Franco publicó en el diario *El País* un obituario en el que destacó cómo a pesar de que sus melodías eran tarareadas por miles de personas, pocas conocían la identidad de este músico argentino que desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en España como productor y compositor¹. Franco se refiere, por ejemplo, a la popularidad de la sintonía del programa de televisión de Narciso Ibáñez Serrador *Un, dos, tres, responde otra vez*, o a las músicas de las películas *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962) *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) o *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

Adolfo Waitzman nació en la capital argentina en el seno de una familia judía. Poco sabemos acerca de su formación y actividades profesionales antes de llegar a España. Al parecer llegó a nuestro país con el ballet de Alfredo Alaria para hacerse cargo de la composición de la banda sonora musical de *Diferente* (Padrol 2011). Desde entonces el argentino fue un asiduo en los títulos de crédito del cine español de los sesenta y setenta. En 1962 participó en tres películas; al año siguiente compuso cinco bandas sonoras y en 1964 ocho. En los años setenta Waitzman trabajó en Televisión Española, que entonces era la única emisora del país, y creó sintonías para los programas del *prime time*, como el ya mencionado *Un, dos, tres, responde otra vez* o el magazine *Señoras y señores*. La producción musical discográfica también fue

¹ Enrique Franco: "Fallece en su casa de Madrid el compositor Adolfo Waitzman", *El País*, 10 de mayo de 1998.

un ámbito que compaginó con la composición de música para cine y televisión. Waitzman fue uno de los creadores de lo que a comienzos de los años setenta se denominó flamenco pop, gracias a los éxitos que cosechó Encarnita Polo, con quien estuvo casado entre 1969 y 1978.

La segunda película en la que participa fue *Accidente 703* (1962). Se trata de la primera colaboración con el director José María Forqué, con quien realizará también *Atraco a las tres* (1962), *El juego de la verdad* (1963), *Tengo 17 años* (1964), *Casi un caballero* (1964), *Vacaciones para Ivette* (1964), *La muerte viaja demasiado* (1956), *Dame un poco de amoor...* (1968), *Pecados conyugales* (1969), *Estudio amueblado 2-P* (1969), *El monumento* (1970), *El triangulito* (1970), *La cera virgen* (1972), *Una pareja... distinta* (1974), *No es nada mamá, solo un juego* (1974), *Madrid, costa Fleming* (1975), *El segundo poder* (1976) y *Vuelve, querida Nati* (1976).

Quizá la producción más relevante de Waitzman con Forqué fue *Atraco a las tres* (1962). La película fue escrita por Pedro Masó, quien se inspiró en la parodia que el director italiano Mario Monicelli había realizado de la película francesa *Rififi* (Jules Dassin, 1955). Un cajero de una sucursal bancaria, airado por el despido de su bondadoso director, los sueldos miserables y las pésimas condiciones laborales, convence al resto de los empleados para asaltar su propio banco fingiendo un atraco. Sin embargo, en el día elegido son unos atracadores de verdad los que se presentan en la sucursal. La película, que utiliza los tópicos del cine negro y policiaco, se convierte en una comedia disparatada e hilarante. Tuvo un extraordinario éxito de público y con el tiempo se ha convertido en una de las comedias españolas más comentadas. Waitzman, que ya había utilizado el jazz en sus anteriores películas, compone una partitura en el estilo que el cine negro venía utilizando desde los años cincuenta. Al igual que hiciera Miles Davis en 1957 en la película de Louis Malle *Ascensor para el cadalso*, Waitzman utiliza un combo de jazz del que destaca la línea melódica de la trompeta solista. A diferencia del ritmo reposado y *cool* de Miles Davis, la música del compositor argentino se vuelve mecánica y acelerada como las pulsaciones del reloj que despierta a los protagonistas de *Atraco a las tres*.

Pero este artículo no pretende ser un relato biográfico, ni pretende elaborar un análisis detallado de la producción artística del citado autor. El

“artista singular” que articula el discurso histórico de una musicología que valora la genialidad, la osadía, la originalidad o el riesgo para entrar a formar parte de la historia es una perspectiva historiográfica abandonada hace tiempo. Con todo, los discursos populares, generados en los medios de comunicación y reforzados en los últimos tiempos por Internet y las redes sociales, siguen utilizando la figura del “artista singular” para construir los relatos de la historia. No obstante, las individualidades ejemplares nos sirven para comprender las dinámicas de la producción o el funcionamiento del artista en la industria musical y audiovisual de un periodo, en este caso los años sesenta y setenta. A través de la figura de Adolfo Waitzman se puede ejemplificar el cambio que se produjo en la música cinematográfica española desde los años sesenta con la introducción de nuevas estéticas musicales (como el jazz, el pop y la música “ligera”), la llegada de una nueva generación de compositores con una formación diferente a la de sus predecesores y determinar el papel de músicos que llegaron de Latinoamérica, como fue el caso del autor que nos ocupa.

En el periodo que estamos analizando fue relevante la contribución de varios cineastas argentinos que, tras la caída del general Perón en 1955, se instalaron en España y participaron activamente en la producción cinematográfica. El caso más significativo fue el de Luis César Amadori que firmó varios de los éxitos del cine español de finales de los cincuenta y primeros sesenta, como *La violetera* o *¿Dónde vas Alfonso XII?* (ambas de 1958) y que trató de emular el sistema de estudios y el *Star-System* del modelo hollywoodiense. Otros realizadores argentinos como Enrique Cahen, Tulio Demicheli y León Klimovsky, trajeron a España nuevas formas de hacer cine y se convirtieron en exponentes del cine comercial y de entretenimiento (Gubern *et alii* 1995: 181-228).

Las migraciones y los exilios, ya sean forzados o voluntarios, han caracterizado el siglo XX y siguen siendo motivo de preocupación en el presente. Como destaca Roberto Kolb (2017: 105-120), el migrante viaja con “la identidad musical en la maleta” por lo tanto, las migraciones son fundamentales para comprender la construcción de las identidades nacionales en países donde ha habido enormes flujos migratorios. España ha sido durante la mayor parte de su historia un país de emigrantes hacia Latinoamérica. Sin embargo, el flujo invirtió su trayectoria durante el siglo XX y adquirió una gran

relevancia, sobre todo en las últimas décadas. En el caso que nos ocupa, la condición de emigrante tiene una doble naturaleza. Adolfo Waitzman nació en el seno de una familia judía y se estableció, por circunstancias que desconocemos, en España a comienzos de la década de los sesenta.

3. Una película y una música *Diferente*

La película fue concebida por Alfredo Alaria (1930-1999), un bailarín argentino que había triunfado en los teatros porteños desde finales de los años cuarenta y que había formado parte del ballet que acompañaba los espectáculos del cantante español Miguel de Molina². Su carrera internacional comienza en los años cincuenta y le lleva a actuar en Europa y Estados Unidos. Al parecer, aunque no he encontrado datos precisos sobre el estreno, participó en una comedia musical en Londres con música de Lalo Schiffrin y Waldo de los Ríos que llevó por título *Carmen del viejo Buenos Aires*³. Alaria es el principal promotor de *Diferente* y los títulos de crédito le presentan como tal; a él se debe el argumento original, aunque en el guion también participaron Luis María Delgado, José Griñán y Jesús Saiz. En un primer momento la dirección fue encomendada a José Griñán pero, por desavenencias con el bailarín, fue sustituido por Luis María Delgado⁴.

Diferente se estrenó en Madrid el 1 de febrero de 1962 en el Palacio de la Música. Al parecer se había proyectado anteriormente en Tarragona a finales del mes de diciembre del año anterior y en Valencia en el V Certamen Internacional de la Música y la Danza en el Cine, que se celebró unos pocos días antes de la presentación de la película en Madrid⁵. Pocos datos sabemos sobre la génesis de la película y la producción, que debió llevarse a cabo en 1961. El crítico cinematográfico del periódico *ABC* de Madrid realizó una valoración muy positiva de la cinta, de la que destacó su factura técnica y

² “Alfredo Alaria. Una figura polifacética”, *La Nación*, Buenos Aires, 28-VIII-1999.

³ “Fue un talentoso coreógrafo argentino. Murió Alfredo Alaria”, *Clarín*, Buenos Aires, 28-VIII-1999.

⁴ La película puede verse en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=6vgwgP6wIP8&t=2973s>

⁵ Adolfo Cámara: “Éxito de la película *Diferente* en Valencia”, Madrid, *ABC*, 28-01-1962, p. 77.

espectacularidad; alabó la contribución decisiva de Alfredo Alaria, pero no comenta nada acerca del contenido narrativo de la película⁶.

A pesar de la acogida favorable por parte de la crítica, no tuvo mucho éxito de público; no obstante, se ha convertido en una película muy relevante por ser una de las primeras que, si bien no de un modo explícito, aborda el tema de la homosexualidad. Por este motivo, una vez desmontados los mecanismos censores del régimen franquista, se reestrenó en 1978. *Diferente* es reseñada como una de las películas más significativas, sin embargo, su relevancia está motivada por su singularidad dentro del catálogo del cine español de la época. Como señalan Javier Marzal y Javier Gómez (2012: 474-476), el film se aleja de los modelos habituales de la comedia musical española. No hay más que recordar la película que unos años antes batió todos los récords: *El último cuplé*, dirigida por Juan de Orduña en 1957, es un filme “de cantante”, como también lo fueron las comedias musicales protagonizadas desde los años cuarenta por las “folclóricas” o las películas de los niños y niñas prodigio que proliferaron tras la irrupción de Joselito en la pantalla en 1956. Alaria nos ofrece una producción en la que las canciones son sustituidas por potentes números coreográficos en los que él es el protagonista absoluto, aunque acompañado por un numeroso cuerpo de baile.

Diferente cuenta la historia de Alfredo, un joven de una familia madrileña acomodada que sueña con el teatro y la danza. Sus padres y hermano quieren para él una vida ordenada, que deje el mundo de la farándula y las malas compañías, y que trabaje en el negocio familiar. Aunque Alfredo intenta satisfacerlos, puede más su deseo por la expresión artística, pero sus impulsos irrefrenables traerán consigo la tragedia familiar y le condenarán al abandono.

La música compuesta por Adolfo Waitzman se articula en tres ámbitos de acuerdo con su naturaleza y funciones. Las secuencias de música de fondo (no diegética) acompañan a las imágenes sin una justificación realista y con unas funciones vinculadas principalmente con los aspectos expresivos y emocionales; ocasionalmente la música de fondo tiene una función estructural, puesto que organiza distintas partes, encadena planos diversos o contribuye a marcar secciones de la película.

⁶ Donald: “Informaciones teatrales y cinematográficas. Éxito de la película *Diferente*”, Madrid, ABC, 2-2-1962, p. 43.

La secuencia no diegética más comentada —y más significativa por la cantidad de elementos intertextuales que presenta— es quizá la que acompaña a los títulos de crédito. Mientras la cámara recorre la habitación del protagonista y se detiene en algunos objetos dispersos por el dormitorio, se proyectan los títulos de crédito. La secuencia musical se inicia con una melodía descendente a cargo de un grupo de cuerdas graves que finaliza en un acorde disonante tras el cual una batería marca el comienzo de una melodía a cargo de los saxos. Mientras tanto, la cámara pasa sobre un disco de vinilo en cuya portada aparece la fotografía de la cantante de góspel Mahalia Jackson⁷. Continúa el recorrido por la librería de la habitación y, a través de cinco planos breves a modo de flashes, que son subrayados por acordes disonantes en las cuerdas, se muestran algunos libros representativos. En el primer flash aparece un libro del antropólogo y folclorista brasileño Paulo de Carvalho Neto, pionero en el estudio de la música tradicional latinoamericana. A su lado figuran un par de libros de Sigmund Freud y, junto a ellos, dos libros cuyos títulos no aparecen completos, que parecen ser las novelas de Agatha Christie *Tres ratones ciegos* y *La muerte de Lord Edgware*. En el segundo flash se muestra un solo libro: las obras completas de Federico García Lorca. En el tercero, varios volúmenes entre los que se encuentran los *Cuentos de Andersen* y la novela de Proust *En busca del tiempo perdido*. En el siguiente flash vemos un libro de Oscar Wilde y *Hamlet* de William Shakespeare. En el último se muestran varias obras de Federico García Lorca y la *Historia universal de la danza*, de Curt Sachs. Finalmente, y tras sonar el acorde más disonante, se muestra una calavera y el siguiente plano avanza hacia un cuaderno en el que aparece escrito “¿Por qué?”. La cámara pasa por otros objetos de la habitación (como una jaula con un animal dentro, una trompa, un busto que parece ser el del protagonista, un cuadro de un Cristo crucificado, una cara pintada en la pared con una melena que se desliza por medio rostro y que se transforma en sangre, etc.); después se detiene en unas pesas para hacer ejercicio y diversos objetos entre los que apreciamos el retrato de su madre. Toda esta secuencia se cierra con un plano general de la habitación sobre el que se proyecta el

⁷ Mahalia Jackson nació en Nueva Orleans en 1911 y falleció en Chicago en 1972. Además de ser una de las artistas más reconocidas en su género, fue activista de los derechos civiles en favor de los afroamericanos (Hardy y Laing 1990: 389).

título de la película. Hasta ahora la música se ha articulado con las imágenes y se ha encargado de subrayar ciertos objetos que tendrán, como veremos más adelante, una importancia fundamental en la definición del personaje protagonista y en el conflicto que plantea la narración.

Toda la secuencia inicial se encadena con un plano medio en el que se ve únicamente la parte inferior del torso, la cintura y las piernas hasta la rodilla del protagonista: Alfredo, de camino al teatro, va chasqueando rítmicamente los dedos al son de una música compuesta mediante la repetición de riffs e interpretada por un combo de jazz. Es curioso que, aunque parece ser una música de fondo, la articulación rítmica con los dedos del protagonista la convierte en diegética por ser una música imaginada.

El convencionalismo de la música de fondo se estableció desde mediados de los años treinta y caracterizó el clasicismo musical cinematográfico (Gorbman 1987). En los sesenta, sin embargo, deja la “inaudibilidad” para hacerse más presente e, incluso, estridente (Chion 1997). Hay dos momentos en la película en los que la música de fondo pasa al primer plano. Se corresponden con los más emotivos y dramáticamente más intensos, y ambos se acompañan con una especie de concierto para piano que el autor titula *Concierto para uno solo*. El primero se produce tras la pelea que Alfredo entabla con su compañero de teatro en el club “El sótano” por disputarse el favor de su mejor amiga. El segundo, tras enterarse de la muerte de su padre y huir al monte para lamentarse y pedir perdón a Dios por sentirse culpable. Este *Concierto* tiene claras reminiscencias del sinfonismo tardorromántico y contrasta con el resto de la música de la película, compuesta en un estilo sinfónico jazzístico.

El segundo ámbito lo constituye la música justificada por la diégesis narrativa. La música diegética o de fuente es una música realista que acompaña a los personajes y ocupa el espacio de los lugares de la acción. Un ejemplo muy significativo lo encontramos en la escena del club nocturno en el que hay una actuación musical de un combo de jazz (piano, contrabajo, batería y voz). El piano es visible desde el primer momento; más adelante se muestra el contrabajo que, curiosamente, es tocado por un músico con el brazo escayolado; sin embargo, no es visible la batería. Tras una introducción instrumental aparece tras una columna una cantante, que es Sandra, la

compañera de teatro enamorada de Alfredo. La canción que interpreta aparece en los créditos finales como composición de Adolfo Waitzman y Sandra Le Brocq⁸ (nombre de la cantante y actriz que interpreta a la coprotagonista del mismo nombre) y está compuesta en el estilo del *cool jazz* de aquellos años. Lo curioso de esta escena es que la música ambienta un club nocturno habitado por extrañas criaturas pertenecientes, como comenta un crítico cinematográfico, a una especie de bohemia *Rive Gauche* muy poco creíble en el Madrid de 1960⁹. Además de la variedad racial, no muy común en España hasta épocas recientes, se ve a una pareja de hombres y otra de mujeres en actitud amorosa, o un grupo de jóvenes de ambos sexos que comparten bebida y cigarrillos; un ambiente, en definitiva, en el que hombres y mujeres de distintas razas interactúan de una manera natural, relajada y libres de prejuicios. Tras la canción que interpreta en inglés Sandra Le Brocq, el combo deja de ser visible y los jóvenes toman la pista de baile acompañados por una música a base de riffs. Alfredo entra en escena e intenta disputar con su compañero de teatro el favor de Sandra. La pelea se coreografía de un modo parecido a como se planteó en esos mismos años la escena inicial de *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) en la que en una cancha de baloncesto se enfrentan los Sharks y los Jets.

El tercero de los ámbitos se refiere a los números musicales. Estos se definen como interludios organizados sobre una secuencia musical que se integran en un discurso narrativo más amplio (como una película, un espectáculo teatral, etc.); están bien delimitados y tienen su propia entidad. Los números musicales articulan el género del musical cinematográfico que nació en los años veinte como espectáculo transmedia derivado de la revista, el music-hall y la comedia musical. En los musicales más convencionales la acción dramática se detiene y se propone un espectáculo que combina el baile coreografiado, el acompañamiento musical, la performance de una canción, las imágenes con efectos especiales, etc.

⁸ Sandra Le Brocq es una cantante y actriz de origen inglés que se incorporó al ballet de Alfredo Araria cuando este actuaba en el Lido de París. Llegó a España para participar en esta película y se quedó varios años durante los cuales grabó varias canciones y participó como coreógrafa y bailarina en actuaciones y películas de Marisol, Raphael, Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, entre otros. "Sandra Le Brocq", *ABC*, 11-II-1973, p. 19.

⁹ "Un manifiesto gay: *Diferente*", *Blanco y Negro*, 6-VII-1997, p. 59.

El primero de los números musicales de *Diferente* ocurre tras las secuencias de los títulos de crédito. Alfredo llega a un teatro vacío y, mientras mira el telón que permanece cerrado, se imagina un número musical en el que da vida a un gaucho argentino acompañado por un nutrido cuerpo de baile. La relación de los números musicales con la diégesis fílmica es compleja; en muchos casos el número supone un paréntesis narrativo que no es necesario justificar. Sin embargo, la tradición del musical cinematográfico en España — que se inicia en los comienzos del cine sonoro y se consolida durante el periodo republicano— se decantó por el número justificado y realista. No es habitual encontrar en nuestra cinematografía números musicales que surjan de forma espontánea y desconectada de la diégesis fílmica. Lo habitual es que se muestren canciones, acompañadas o no de bailes, en los lugares naturales de su representación.

Como hemos dicho anteriormente, esta película es una excepción entre los musicales españoles. Si bien es cierto que tanto este como el resto de los números se justifican de uno u otro modo, su diseño y planificación se asemejan más al modelo espectacular hollywoodiense. El número se inicia con una imagen de los bailarines virada en azul que torna a los colores naturales. La planificación del montaje, los efectos de la iluminación y el vestuario y sus complementos, aumentan la espectacularidad del número. Alaria aparece luciendo una pilcha (traje gaucho) muy estilizada con hombreras, bombachas (pantalones) muy ceñidas con volantes rematados con puntillas. La cámara se detiene en su figura y muestra detalles del taconeo que refuerza insistentemente el compás de 6/8. La música corre a cargo de una pequeña orquesta sobre la que destacan los sonidos de la guitarra, acompañada por un coro femenino. Waitzman elabora una secuencia musical a partir de la estilización de un malambo, una danza folclórica argentina.

El número musical más original de la película aparece en el minuto once. Se presenta como una actuación teatral y, por lo tanto, como un número diegético; sin embargo, contiene efectos imposibles de verificarse en una actuación en vivo. Alfredo se sienta al piano y tras una introducción musical recita varios versos que dan paso a la canción “Eva fue siempre fantástica”. El tema relata cómo a lo largo de la historia las mujeres se han empeñado en atrapar a los hombres para llevarlos al matrimonio (un guiño evidente al público

homosexual que se resiste a la relación convencional). El número pasa por distintos episodios; el primero en “la época de La Madelón”; en el segundo episodio, la época del charlestón, aparece en escena una orquesta femenina con banjos, contrabajo, trombón, piano y batería. El conjunto realiza un playback de un charlestón que ha sido acelerado para elevar el tono y producir un efecto cómico. Este mismo recurso lo utilizó Waitzman en una de las sintonías del programa de TVE *Un, dos, tres, responda otra vez*; el propio director del programa, Narciso Ibáñez Serrador, cantó la canción cuya grabación fue posteriormente manipulada, acelerando la cinta magnetofónica y resultando una voz más aguda. Otro de los efectos imposibles se produce en la secuencia del cine mudo cuando es el propio Alaria el que interpreta distintos personajes simultáneamente, algo que no es difícil en el cine gracias al montaje pero que no se puede realizar en un escenario teatral. Además, este episodio presenta intertítulos como en las películas mudas, lo que le hace más inverosímil.

La película presenta varios números musicales más que se mueven en los mismos parámetros que los anteriores. El del oeste americano (minuto 19:45) se presenta de nuevo como representación en el teatro. El número de las marionetas (minuto 37:00) se justifica de nuevo como una ensoñación mientras Alfredo está aburrido en el trabajo que su padre le ha proporcionado. El titulado “Carnavalito gitano” (minuto 56:17) surge como representación escénica del cuento que Alfredo cuenta a su pequeño sobrino. El último número “Macumba” (minuto 65:40) combina los momentos diegéticos en los que el protagonista es sometido a un ritual africano, con los momentos del trance en los que imagina una escena en una antigua colonia americana en la que baila un mambo.

Conclusiones

Diferente es una producción singular en el catálogo del cine español de la época por distintas razones. Se trata, en primer lugar, de una película musical que se aleja de los argumentos folcloristas y castizos que habían caracterizado al género en la España del periodo autárquico. La españolada folclorista se construía, la mayor parte de las veces, sobre el relato del ascenso a la fama de las intérpretes, que en su mayoría eran mujeres. La canción española había

dominado el género del musical hasta mediados de los años cincuenta en el que se inició un ciclo de melodramas cupleteros tras el fabuloso éxito de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) y de niños cantores, con *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956).

En segundo lugar, *Diferente* plantea unos números musicales en los que son los bailes, y no las canciones, los verdaderos protagonistas; se presentan con originalidad en el planteamiento fílmico, el vestuario y los movimientos coreográficos. El cine musical español se basaba en la presentación de números musicales diegéticos en los que el artista actuaba en un escenario y no era habitual un despliegue coreográfico y escenográfico espectacular, como el que caracterizaba al musical hollywoodiense.

En tercer lugar, esta producción puede ser considerada como la primera película española que aborda de forma clara, aunque amparada en las metáforas y las referencias indirectas, el tema de la homosexualidad masculina. En 1961, año del estreno de la película, estaban vigentes la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, la *Ley de Vagos y Maleantes*; el Código Civil contemplaba la figura del Escándalo Público para las acciones y comportamientos considerados inmorales. Y la Junta de Clasificación y Censura se encargaba de que los espectáculos públicos, incluido el cine, cumplieran con el decoro y las buenas costumbres. En este contexto normativo represor se produjo *Diferente*. En opinión de Alfeo Álvarez (2002: 143-159), la película no se apartaba de las pautas establecidas, pero es capaz de plantear el deseo homosexual a través de las alegorías, las metáforas y las referencias culturales veladas. El relato, presidido por la culpa y el pecado, presenta un tono aleccionador y, el consiguiente destino trágico, un valor ejemplarizante. La estrategia discursiva es la misma que utilizó, por ejemplo, Álvaro Retana décadas antes cuando “visibilizó” la homosexualidad de la novela erótica con el pretexto de evitar y corregir tales actitudes.

En la película discurren y se entremezclan dos textos: uno explícito destinado al espectador común, que muestra a un bailarín de vida disipada y malas compañías que tendrá su castigo por ello, y otro codificado para el espectador “avisado” que “entiende” el significado de unos elementos que aparecen a lo largo de todo el film. En la presentación de los títulos de crédito, como ya hemos comentado, la cámara se detiene en objetos que ya

pertenecían en la época al imaginario homosexual, como las obras de Federico García Lorca, Oscar Wilde o Sigmund Freud. No obstante, la escena más significativa, aunque sea mediante una metáfora, se produce cuando el protagonista detiene su mirada en un obrero fornido que agujerea el suelo con un martillo hidráulico. Para Alfeo Álvarez es “una magnífica representación fílmica de la urgencia del deseo, de su naturaleza imperativa y de la propia culpa, por medio de un crescendo rítmico de encuadre y de montaje que aprovecha al máximo la potencialidad de los recursos expresivos” (2002: 145). Este autor, además, señala que la historia de la película “se arroja en la coartada de un espectáculo musical” sofisticado y deliberadamente artificioso. Los números musicales, por tanto, eran también vistos con complicidad por el público gay.

Diferente es, en definitiva, un espectáculo musical “deliberadamente artificioso”, deudor de la estética camp por su sofisticación, su estética delirante y descarada, que burló la censura de un régimen opresor y que gozó de la mirada cómplice, aunque minoritaria, de un público sometido a la represión.

Bibliografía

Alfeo Álvarez, Juan Carlos. 2002. “Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles”. *Dossiers Feministes. Masculinitats: mites de/construccions y mascarades*, nº 6: 143-159.

Alonso, Celsa; y Arce, Julio. 2019. “From the Chotis to the Charleston: Jazz in Spanish Films prior to the Civil War”. En *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack*, eds. E. Wennekes y E. Audissino, 133-151. Turnhout: Brepols.

Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington. Indiana University Press.

Gubern, Román *et alii*. 1995. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra (reed. 2017).

Hardy, Phil; Laing, Dave. 1990. *The Faber Companion to 20TH-Century Popular Music*. Londres: Faber and Faber.

Kolb Neuhaus, Roberto. 2017. "Música y migración: la identidad musical en la maleta". Consuelo Carredano y Olga Picún (eds.). *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 105-120.

Lázaro Reboll, Antonio; Willis, Andrew. 2004. *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press.

López González, Joaquín. 2000. "Los estudios sobre música y audiovisual en España: hacia un estado de la cuestión". *Trípodos*, nº 26, Barcelona: 53-66.

Marzal Felici, Javier; y Gómez Tarín, Javier. 2012. "Diferente". Carlos F. Heredero; Eduardo Rodríguez Merchán (dir.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor: 474-476.

Melero Salvador, Alejandro. 2010. *Placeres ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

Padrol, Joan. 2011. "Adolfo Waitzman". Carlos F. Heredero; Eduardo Rodríguez Merchán (dir.). *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Iberautor.

Romaguera i Ramió, Joaquín. 2002. *El jazz y sus espejos*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Vogel, Adrián. 2017. *Bikinis, fútbol y rock and roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Madrid: Akal.

Presencias musicales de Colombia en el pop-rock instrumental de los años setenta en España: el caso de los Pekenikes, músicos

VICENTE GALBIS LÓPEZ

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Los Pekenikes, pop-rock español de los setenta, rock colombiano de los sesenta, pop-rock español instrumental.

Keywords: *Los Pekenikes, Spanish pop-rock of the seventies, Colombian rock of the sixties, instrumental Spanish pop-rock.*

Cita recomendada:

Galbis, Vicente. 2019. "Presencias musicales de Colombia en el pop-rock instrumental de los años setenta en España: el caso de los Pekenikes, músicos". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

**PRESENCIAS MUSICALES DE COLOMBIA EN EL POP-ROCK
INSTRUMENTAL DE LOS AÑOS SETENTA EN ESPAÑA:
EL CASO DE LOS PEKENIKES, MÚSICOS¹**

Vicente Galbis López

Resumen

Entre 1959 y 1969, Los Pekenikes se convirtieron en uno de los grupos más importantes del pop-rock español, tanto por sus innovaciones en el ámbito instrumental como por la popularidad de sus grabaciones. Sin embargo, en 1970 se produjo una escisión en su formación básica que llevó a la aparición de dos conjuntos. Los grupos escindidos tuvieron unos rasgos en común: incluían a fundadores o componentes de larga trayectoria y, unos meses después del cisma, grabaron un LP. La grabación del grupo que permaneció en Hispavox (el sello habitual de Los Pekenikes) fue publicada en 1971 y se llamó *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)*. Puesto que la denominación histórica de la banda la detentaba el conjunto que se marchó a Movieplay, la formación que grabó este LP se denominó Los Pekenikes, músicos.

En cuanto a la relación entre Latinoamérica y España, destaca poderosamente que cuatro de los intérpretes que participan en el disco (de los ocho que aparecen en los créditos) proceden de Colombia. En este artículo se analiza la trayectoria previa de estos músicos en el país latinoamericano, especialmente su pertenencia a los conjuntos más importantes del rock colombiano de los sesenta. Ello proporciona elementos de comparación entre el desarrollo de estos grupos en Colombia y sus coetáneos en España. Además, se comenta el repertorio incluido en el LP, puesto que los cuatro músicos aportan varias composiciones. En esas piezas encontramos influencias no sólo de Colombia, sino de otros países de Latinoamérica. También se analizan rasgos de la trayectoria previa de esos cuatro músicos que aparecen en algunos temas del LP. La sección final del artículo incluye unos datos sobre los trabajos posteriores de los músicos que intervinieron en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: «Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)» HAR2015-64285-C2-1-P

Palabras clave: Los Pekenikes, pop-rock español de los setenta, rock colombiano de los sesenta, pop-rock español instrumental.

Abstract

Between 1959 and 1969, Los Pekenikes emerged as one of the most influential bands on the Spanish Pop-Rock Music scene, as much for their innovations in the field of instrumentation as for the popularity of their recordings. Nevertheless, in 1970 the group broke up, resulting in the formation of two new bands. Each one of these included founder members or long established musical elements of the original band and each one recorded an LP. The recording made by the band that stayed on with Hispavox, the original label of Los Pekenikes, came out in 1971 and was called *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)*. The band that recorded this LP was now called Los Pekenikes, músicos, while the band that moved to the Movieplay label held onto the name of the original group.

As far as the Latin America and Spain connection is concerned, it stands out that, of the eight performers whose names appear on the record sleeve, four were from Colombia. This article looks at and analyses the earlier musical careers of these musicians in their homeland, especially their involvement with the most influential Colombian rock groups of the sixties. The development of these groups is compared with that of their Spanish contemporaries. In addition, the collection of music found on the LP is commented upon, given that the four musicians contributed several compositions. In these pieces we find influences not only of Colombian music, but also of the music of other Latin American countries. Traces of the previous musical influences of these four musicians are found in some of the compositions on the LP and these are also investigated. The final part of the article includes information about the later works of those musicians who contributed to the LP, *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

Keywords: Los Pekenikes, Spanish pop-rock of the seventies, Colombian rock of the sixties, instrumental Spanish pop-rock.

1. El disco *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)* firmado por Los Pekenikes, músicos.

En 1970 se produce un hecho crucial en la trayectoria de Los Pekenikes, uno de los grupos españoles de pop-rock más importantes de la década de los sesenta. Ese acontecimiento es la escisión del grupo en dos formaciones distintas. Hasta ese año, la plantilla básica de la banda estaba constituida por tres de sus fundadores; los hermanos Alfonso y Lucas Saínz, junto a Ignacio Martín Sequeros. Además, aparecían otros componentes como Tony Luz, Pedro L. García Vega o Vicente Gasca que, sin ser fundadores, tenían una trayectoria muy amplia en el conjunto.

Pese a sufrir distintos cambios, este núcleo básico se convirtió en la formación “clásica” de Los Pekenikes y fue el que se dividió en dos, provocando una gran polémica y, a la vez, bastante confusión. Por un lado, encontramos un grupo que cambia de nombre (pasa a llamarse Los Pekenikes, músicos), pero permanece en el sello discográfico habitual del grupo: Hispavox. Por otro lado, tenemos a otra formación que mantiene la denominación clásica de Los Pekenikes, pero publica sus discos en otra firma: Movieplay.

Por desgracia, esta profunda crisis suponía el final de una década (entre 1959 y 1969) muy relevante en el pop-rock español. Dicha afirmación se sustenta en varios elementos. En primer lugar, destaca la evolución de un conjunto que pasa de ser vocal a puramente instrumental. En segundo lugar, incluye elementos de innovación que les diferenciaban de otros grupos, como la inclusión de los instrumentos de viento o un repertorio que estaba totalmente al día de los aires que se respiraban en Europa y Estados Unidos (Alonso 2010:224-225). En tercer lugar, su trayectoria supone un reflejo de la propia evolución del pop-rock hispano en castellano, en aspectos como el avance de diversos elementos industriales y tecnológicos. En este sentido, la carrera del grupo aparece (hasta el cisma citado) unida de forma directa a la evolución del sello Hispavox y a su propio avance tecnológico. Los Pekenikes pudieron disfrutar de las nuevas instalaciones que la discográfica abrió en la calle Torrelaguna de Madrid y, sobre todo, trabajaron con dos de sus principales

artífices: el productor Rafael Trabuchelli y el arreglista Waldo de los Ríos, ambos con una importante carrera previa (Domínguez 2002: 283-285).

Quizá el último elemento a destacar sea uno de los que más interesa en el contexto de este artículo. Pese a contar con un grupo de componentes más o menos básico, Los Pekenikes se convirtieron en una cantera o trampolín por el que pasaron cantantes como Juan Pardo o Junior, junto a instrumentistas y compositores como José Nieto.

Volviendo al año 1970, el cisma producido en el seno de la formación provocó una gran polémica que llegó incluso a los tribunales de justicia (Vico 2006: 9) pero, en realidad, estos acontecimientos no forman parte del objetivo de este artículo. El objeto de estudio es un LP que publica Hispavox en 1971 y que se titula *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, un acrónimo cuyo desarrollo significa *Sus seguros servidores que estrechan su mano* y que aparece a continuación de esas siglas. El disco está firmado por Los Pekenikes, músicos; denominación que tuvo que adoptar el nuevo conjunto puesto que Ignacio Martín Sequeros tenía el nombre registrado a su nombre y formó parte del grupo que marchó a Movieplay (Martín 2015: 286). Este último colectivo, Los Pekenikes originales, continuó grabando hasta épocas recientes y actuando hasta el día de hoy. Esta situación hace que algunos autores afirmen que *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* no se pueda considerar oficial; sin embargo, varias de sus piezas aparecen de forma sistemática en las recopilaciones a nombre de Los Pekenikes y constituyen algunas de sus obras más recordadas.

El grupo titular que grabó este LP estuvo constituido, según los créditos de la propia grabación, por varios músicos españoles como el fundador Lucas Sainz (guitarra solista, guitarra española) y varios componentes de amplia trayectoria, como Tony Luz (guitarra rítmica, guitarra acústica 6 y 12 cuerdas) o Pedro L. García Vega (trombón, trompeta, bombardino, flauta de madera). Junto a ellos, se fichó al instrumentista de viento Juan Jiménez (flauta y saxo), que, más adelante, pasó a Los Pekenikes de Movieplay.

Ahora bien, lo que resulta relevante en el contexto de las relaciones musicales entre Latinoamérica y España es que se integraron en el grupo cuatro instrumentistas procedentes de Colombia, lo que supone la mitad de los ocho músicos que intervienen en el disco (sin contar con las colaboraciones especiales). Se trata de los colombianos Guillermo Acevedo (batería y

percusión), Álvaro Serrano (trompeta, fiscorno y percusión) y Yamel Uribe (guitarra baja y tiple). El cuarto músico que provenía de Colombia es el español Rodrigo García (guitarra solista, guitarra acústica, piano), que merece una mención aparte, tal y como se explicará posteriormente. A su vez, estos cuatro intérpretes y compositores tuvieron una importante trayectoria previa en la primera etapa del pop-rock colombiano. Como se comprobará después, tres de ellos participaron en los principales grupos de Colombia entre 1964 y 1968: Los Speakers, Los Ampex y Los Flippers².

De forma simultánea, los cuatro tuvieron una trayectoria destacable en el ámbito español cuando se establecieron en nuestro país. Un desempeño profesional en España que, en algunos casos, fue anterior a Los Pekenikes, músicos y que, en otros, se prolongó en el tiempo posterior a la edición de *Ss. Ss. q. e. s. m.* De hecho, la carrera posterior de algunos de estos músicos se desarrolló a nivel internacional y continúa en la actualidad. Pese a que esta trayectoria ulterior al disco no constituye el objeto de estudio principal, demuestra el rasgo comentado anteriormente de Los Pekenikes como grupo de proyección de sus componentes.

2. Músicos colombianos en el disco: Yamel Uribe y Guillermo Acevedo

En este apartado se comenta la trayectoria previa de Yamel Uribe y Guillermo Acevedo, los dos músicos colombianos que llegan a España poco antes de la grabación del disco que se estudia en este trabajo.

La carrera inicial en Colombia del guitarrista Yamel Uribe (habitual intérprete de bajo eléctrico) está unida al grupo Los Ampex. Los otros componentes eran los también guitarristas Óscar Lasprilla y Jaime Rodríguez (que además hacían voces) y Óscar Ceballos a la batería. Umberto Pérez (2007: 54) indica que su repertorio era similar al de otras bandas importantes del momento (Los Speakers y Los Flippers), aunque su existencia como grupo fue más breve, entre 1965 y 1967. De hecho, el grupo sólo grabó dos LPs en el sello Discos Fuentes: *Infierno a gogó* y *The Ampex* (Pérez 2007: 58).

²La denominación del grupo llamado Speakers aparece en sus distintas grabaciones con el artículo en inglés o en castellano. Para evitar el uso de "The/Los", se ha decidido unificar la denominación como Los Speakers. Se ha realizado el mismo procedimiento con Los Flippers.

En la Gira “Milo a gogó” (realizada por las principales ciudades de Colombia), Los Ampex participaron como grupo acompañante de los solistas y efectuaron ese mismo papel en un programa de televisión llamado *Juventud Moderna*, iniciado en 1966 y que les proporcionó bastante popularidad. Un año después pasó a denominarse *Estudio 15*, y por él pasaron grupos tan relevantes como Los Speakers y Los Flippers (Pérez 2007: 64-65). En este aspecto, Los Ampex se pueden comparar a Los Pekenikes, que obtuvieron una buena popularidad gracias a programas musicales de Televisión Española (TVE), tales como *Escala en Hi-Fi*, *Tiempo y Ritmo* o *Galas del Sábado* (Martín 2015:142). En definitiva, Los Ampex fueron uno de los conjuntos más relevantes de la época en Colombia (Celnik 2018: 62).

Tras la disolución del grupo anterior, se formó The Time Machine. Este conjunto estaba constituido por componentes de Los Ampex (Yamel Uribe y Óscar Lasprilla) y de Los Young Beats (Roberto Fiorilli y Fernando Córdoba). Umberto Pérez señala la trascendencia de The Time Machine en el contexto del rock colombiano, especialmente en lo que se refiere al repertorio:

[...] fueron los primeros en presentar a los jóvenes roqueros las nuevas tendencias de esta música: grupos británicos como Cream o The Who y norteamericanos como The Jimi Hendrix Experience y Paul Butterfield Blues Band marcaban una pauta muy alta en la forma de hacer rock, y Time Machine supo asimilar y reproducir este nuevo sonido. (2007: 70)

La propuesta de un repertorio tan innovador en el ámbito colombiano no se correspondió con el éxito de público y la escasez de trabajo y perspectivas de futuro llevaron a Yamel Uribe a pensar en una salida profesional en España (Celnik 2018: 60). Al poco tiempo, se produce la disolución del conjunto, con lo que The Time Machine comparte con Los Ampex una breve trayectoria.

Edgar Hozzman, estudioso del rock colombiano y, sobre todo, testigo directo de la trayectoria de los músicos de Colombia que se comentan en este artículo, aporta los rasgos principales de Uribe: “Yamel se caracterizó por ser un músico estudioso quien siempre estaba investigando, explorando nuevos ritmos y enamorado de la música brasileña” (2014a). A lo anterior añade la influencia del jazz y su capacidad para integrar los géneros anteriores en un estilo propio.

Por su parte, el baterista Guillermo “Memo” Acevedo participó en otra de las bandas fundamentales en la primera etapa del rock colombiano, Los Flippers (1964-1982), con los que ya grabó en 1966 el primer disco del grupo: *Discotheque* (Celnik 2018: 67). Esta banda presentaba varias similitudes con Los Speakers; además de su mismo año de nacimiento, compartieron el mismo manager, Edgar Restrepo Caro, y efectuaron viajes al extranjero para comprar equipos e instrumentos de mayor calidad que los que se podían encontrar en Colombia (Pérez 2007: 52). El segundo LP de Los Flippers se llamó *Psicodelicias* y su título muestra hacia dónde evolucionaba el grupo y, por extensión, el rock en Colombia (Pérez 2007: 57). Según Hozzman (2010), los tres años —entre 1966 y 1969— que Acevedo trabajó con Los Flippers supusieron un excelente periodo formativo: giras de conciertos, grabaciones de radio y televisión, etc. Asimismo, el interés por el jazz de Acevedo propició el contacto con Yamel Uribe y una posterior amistad que le llevaría a seguir sus pasos en su traslado a España.

De todos modos, y antes del viaje a España, Acevedo y Uribe formaron parte de un grupo denominado La Cuarta Dimensión. Los otros componentes del cuarteto eran Brando Ortiz, guitarra, y un músico muy relevante en este artículo: Rodrigo García, un multiinstrumentista que, en esta ocasión, tocaba principalmente el piano. El repertorio del grupo unía los estilos del jazz, la bossanova y el folclore colombiano (Hozzman, 2014b). Gracias a esta información, tenemos constatada la primera colaboración musical entre tres de los cuatro músicos procedentes de Colombia que participaron en el disco de Los Pekenikes, músicos.

3. Un “colombiano” nacido en Sevilla: Rodrigo García

Rodrigo García supone un caso especial dentro del objeto de estudio de este artículo. Se trata de un músico nacido en España (Sevilla, 1947), con una formación clásica y que inicia su carrera en el pop-rock en Colombia, país en el que residía desde 1964 por motivos familiares (Bermúdez 2016: 98). García se convirtió, además, en uno de los fundadores y componente destacado de la que se considera como la banda de rock más influyente de los sesenta en Colombia: Los Speakers, cuya trayectoria va de 1964 a 1968 (Pérez 2007: 81). Como indica Jacobo Celnik: “[era] el más músico de Los Speakers, violinista,

guitarrista, pianista y compositor, egresado del Conservatorio de Sevilla, España” (2018: 57). Egberto Bermúdez (2016: 98) también remarca el liderazgo musical de Rodrigo García al menos hasta 1968 y enfatiza su importancia al indicar que su presencia distinguió de forma especial la trayectoria de Los Speakers frente a otros grupos coetáneos.

Resulta de gran interés la relación que Bermúdez establece entre el conocimiento previo de García del pop-rock instrumental español de la época y su aparición en el repertorio de Los Speakers:

García aportaría ejemplos de algunas vertientes del pop y folk-pop-rock español. Un elemento interesante es la presencia de piezas instrumentales desde la primera producción, algo raro en grupos contemporáneos ya que los grupos ingleses especializados en piezas instrumentales como The Shadows o The Tornados ya para ese momento no tenían la misma figuración de antes. En España, sin embargo, muchos grupos hicieron piezas instrumentales como Los Relámpagos y Los Pekenikes, las que también –a través de García- hallaron su lugar en el repertorio de The Speakers y fueron parte de la inspiración de sus propias obras instrumentales (2016: 99).

Lo anterior se puede comprobar en el extenso trabajo que este musicólogo colombiano realizó sobre la discografía de Los Speakers. Entre 1966 y 1968, el grupo efectuó diez grabaciones, entre EPs y LPs. En estos discos observamos seis versiones de tres relevantes grupos españoles de los sesenta. En 1966 encontramos dos versiones de Los Relámpagos (“Ciudad sumergida”, “El twist de los siete hermanos”) y, al año siguiente, una de Los Pekenikes (“Vete ya”) y tres de Los Brincos (“Borracho”, “Un sorbito de champagne” y “El segundo amor”) (Bermúdez 2016: 123-133).

Otro elemento de similitud entre Los Speakers y Los Pekenikes es la evolución del repertorio. Mientras que en los tres primeros LPs del grupo colombiano se observa un mayor número de versiones frente a canciones originales, en los tres restantes pasan a ocupar un lugar principal las composiciones propias. De hecho, los dos últimos LPs del conjunto (publicados en 1968), presentan únicamente canciones originales (Bermúdez 2016: 97).

En *La casa del sol naciente*, LP lanzado en diciembre de 1966, se observa otro ejemplo de interrelación entre Los Speakers y grupos instrumentales españoles como Los Pekenikes y, sobre todo, Los Relámpagos.

Se trata de las adaptaciones sobre música de concierto preexistente. En este caso nos encontramos ante una versión de “Thine be the Glory”, número incluido en el oratorio *Judas Macabeo* de Haendel. Bermúdez (2016: 119) destaca este rasgo como algo innovador, pero estas adaptaciones sobre música de concierto eran, por ejemplo, un rasgo bastante habitual en el repertorio de Los Relámpagos (Alonso 2010: 225).

En 1967 destaca otra interrelación que afecta a Los Brincos: más allá de las versiones citadas, se debe resaltar el cambio de formación que se produjo en Los Speakers en ese año. En este momento se incorporan nuevos componentes, entre los que destaca el guitarrista Óscar Lasprilla, que había trabajado con Yamel Uribe en Los Ampex y The Time Machine (Celnik 2018: 58). La presencia de Lasprilla en estas grabaciones de Los Speakers resulta interesante ya que, unos años después, este multiinstrumentista, compositor y productor pasó a formar parte de la última formación de Los Brincos, como parte de su estancia profesional en España. Su participación en el último álbum del grupo, *Mundo, demonio y carne*, publicado en 1970, resultó muy relevante (Ordovás 1987: 110).

El año 1968 supone el último año de existencia de Los Speakers y su culminación creativa con los dos últimos LPs. La creciente presencia de Rodrigo García como compositor se observa en el LP *The Speakers*, de mayo-junio de 1968, en el que aparecen tres piezas originales. En dos de las piezas (“Tu canción de amor” y “Mis sueños”) se constata un elemento que prefigura su labor en Los Pekenikes, músicos: la introducción de instrumentos de viento (Bermúdez 2016: 142).

La cima musical del grupo se produjo en el último LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*, publicado en octubre-noviembre de 1968 y considerado como su obra más innovadora. Era un disco muy ambicioso en lo musical y en la presentación del producto; por ejemplo, incluía un folleto de doce páginas. Presenta tres canciones originales de García en las que la innovación tímbrica resulta destacable y en las que se muestra el bagaje académico de su autor. Así, en “Por la mañana”, incluye un oboe y un clave buscando una sonoridad cercana al barroco (Bermúdez 2016: 144). Esta tímbrica basada en la música de concierto se reflejará en la pieza denominada “Trío”, incluida en el LP analizado en este artículo. Pese al éxito de crítica, *The*

Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón constituyó un fracaso de ventas. Este hecho explica el regreso de Rodrigo García a España y la disolución de Los Speakers (Pérez 2007: 81).

Al llegar a este punto, se debe comentar que, en torno a 1967-1968, comenzó un éxodo hacia España, relacionado con las crisis y desapariciones que caracterizaron a grupos como Los Speakers, Los Ampex y The Time Machine. En este sentido, Pérez (2007: 116-117) da por concluida la primera etapa del rock colombiano con la marcha de varios de sus principales representantes a España. No sólo afectó a músicos que trabajarían en Ss. Ss. Ss. q. e. s. m., sino a otros como Óscar Lasprilla, como se indicó anteriormente. La Cuarta Dimensión fue el grupo con el que Guillermo Acevedo o Yamel Uribe realizaron el salto a España en 1969 y, en dicho conjunto, ya estaba Rodrigo García. Sólo faltaba en este viaje Álvaro Serrano que, de forma significativa, había iniciado su trayectoria española unos años antes.

4. Las primeras actividades profesionales en España: Álvaro Serrano

El traslado de La Cuarta Dimensión a Europa marca el inicio de la trayectoria de Uribe, Acevedo y García en nuestro país. Tras algunos conciertos, el grupo se disolvió y cada componente inició una trayectoria individual. Inicialmente, García y Acevedo integraron el grupo Ceda el paso con dos músicos españoles, mientras que Ortiz y Uribe trabajaron por su cuenta. El servicio militar de Rodrigo García supuso la reunión entre Acevedo y Uribe para formar un conjunto llamado Primer Wagon, radicado en Mallorca y cuyo repertorio estaba formado, según Hozzman, por piezas de “Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Cream, Blood, Sweat & Tears, JethroTull y mucho Blues de John Mayall, Albert King y Muddy Waters entre otros” (2010). En este punto se debe mencionar que Primer Wagon grabó su único disco con Guitarra, el sello discográfico que Alfonso Sainz había fundado en asociación con Movieplay y que había causado bastante malestar en Hispavox (Martin 2015: 264). Aquí tendríamos una primera conexión con el entorno de Los Pekenikes que, poco después, se incrementará de forma sustancial.

En efecto, cuando Yamel y Guillermo regresan a Madrid, se encuentran con un personaje clave en este artículo: Álvaro Serrano Calderón. Este multtiinstrumentista y compositor había llegado a España como trompetista de

un conjunto colombiano denominado Los Be-Bops. El propio Serrano indica que el grupo citado se había formado en Bucaramanga y que sus componentes aportaban distintas influencias y gustos musicales. En su caso, había comenzado en el grupo antes de cumplir la mayoría de edad y sus intereses se relacionaban con el *jazz* y la salsa. Los Be-Bops no sólo tocaban como orquesta de baile, también interpretaban piezas vocales. Tras pasar a Bogotá, el grupo marchó a España donde tuvieron un buen éxito. Tras una breve estancia en España, Serrano viaja a México y, durante tres años, forma parte de un grupo llamado Los Ducados. Con esta banda regresa a nuestro país en 1970 y se integra en The Explosions, conjunto especializado en soul y liderado por el cantante Carl Douglas. Serrano indica que en una gira de este último conjunto conoce a uno de los componentes (“que era productor independiente”) de Los Pekenikes y le invita a formar parte del grupo (González 2008). Se puede deducir que ese productor era Alfonso Sainz. En otra entrevista, Serrano destaca, además, su colaboración con Los Bravos (*El Tiempo* 1992).

Además de la relación con Sainz, su buena sintonía con el productor Rafael Trabuchelli se materializó en su labor como uno de los compositores de "Tren transoceánico a Bucaramanga", una de las piezas más difundidas en la historia de Los Pekenikes. Este tema formó parte de un single grabado en 1970 y luego se incluyó en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* Además, Serrano convocó a sus compatriotas Uribe, Acevedo y al flautista español Juan Jiménez para la grabación del LP. Posteriormente, se incorporó Rodrigo García y se llega a los cuatro intérpretes procedentes de Colombia que suponen la mitad de la plantilla de este grupo denominado Los Pekenikes, músicos. Guillermo Acevedo confirma el dato anterior con estas palabras: “Serrano me invitó a grabar un tema, cuando me escuchó el productor de Hispavox, Rafael Trabucchelli, me contrató como baterista del grupo” (Hozzman 2010). Se debe remarcar que, según Arévalo (2011), en la grabación de "Tren transoceánico a Bucaramanga" surgió uno de los problemas que provocaron la escisión de Los Pekenikes, al descartar a Martín Sequeros y al baterista Feliz Arribas en la sección rítmica y poner en su lugar a Uribe y Acevedo.

5. El repertorio de Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. y sus relaciones con la música latinoamericana

Al escuchar el repertorio incluido en el disco, se observa que la vinculación con Latinoamérica y, en especial, con Colombia va más allá del país de nacimiento de Uribe, Acevedo o Serrano. Encontramos varias piezas en las que se puede analizar ciertas presencias relacionadas con la música latinoamericana.

La canción más conocida y difundida del LP es, como ya se ha indicado, "Tren transoceánico a Bucaramanga", que aparece firmada por varios autores, uno de los cuales es Álvaro Serrano³. El otro compositor es, según los créditos del LP, Lucas Sainz; sin embargo, en el *single* de 1970 también se incluye a Tony Luz. Se podría añadir, además, a Ignacio Martín Sequeros, puesto que el propio bajista y compositor señala que participó en la grabación y aportó diversos detalles al tema (Martín 2015: 267). Volviendo a la relación con Colombia, resulta evidente puesto que Bucaramanga es una de las principales ciudades del país y, a la vez, la ciudad natal de Álvaro Serrano. Una de las características que siempre se destaca de esta pieza y que justifica su popularidad es su carácter rítmico y percusivo. El otro elemento que se suele resaltar es que, en realidad, se trata de una versión de un tema denominado "Viento Inca", que Los Pekenikes lanzaron en 1962, al comienzo de su carrera. La pieza estaba firmada por Sainz, Martín Sequeros y Luz.

"Tren transoceánico a Bucaramanga" presenta cuarenta segundos de introducción puramente rítmica, inicialmente a cargo de la batería y luego de la guitarra. El ritmo ostinato de esta sección inicial estará presente a lo largo de toda la pieza y marca de forma clara su carácter. Se podría hablar de un estribillo rítmico, es decir, que la aparición solista del ritmo va alternándose con las sucesivas variaciones de la melodía. Tras la extensa introducción entra el tema principal enunciado por el trombón del propio Serrano y otros instrumentos de viento. Posteriormente, van apareciendo las sucesivas variaciones a cargo del piano y la flauta (con un carácter improvisatorio). Tras el tema en su versión original, vuelven las variaciones a cargo del piano (tal y como se oyó anteriormente) y la flauta acompañada por el viento metal. La

³ Se puede acceder a la pieza en el siguiente enlace: <https://youtu.be/mhVKyphctG8>.

culminación de la pieza está basada en la última variación: el tema cantado sin articular ningún texto, que va desapareciendo progresivamente. En resumen, se trata de una obra marcada por el ritmo, lo que da a entender el grave problema que debió suponer el cambio en los componentes de sección rítmica que se produjo en la grabación.

Al compararla con “Viento Inca” se observa que, efectivamente, presenta un procedimiento similar: un ritmo marcado por la batería de Eddy Guzmán y el bajo de Martín Sequeros se va alternando con una melodía que básicamente es la misma que se utilizó ocho años después⁴. Las diferencias son esencialmente tímbricas: el viento y la batería están mucho más presentes en “Tren transoceánico a Bucaramanga”. De hecho, el único instrumento de viento que aparece en 1962 es el saxofón de Alfonso Sainz, el resto son las típicas guitarras eléctricas del grupo en ese año y la ausencia de la voz. Esta diferencia tímbrica enfatiza el elemento rítmico de la pieza de 1970, un aspecto que debió intensificar de forma clara Álvaro Serrano. La referencia a “Viento Inca” no sólo se explica por la comparativa efectuada con su “versión” de 1970, sino por la presencia de Latinoamérica en su propio título.

La siguiente pieza relacionada con Colombia que destaca en el LP también mereció ser lanzada como single por Hispavox pero, en esta ocasión, a posteriori de la publicación del 33 rpm. Se trata de “Cuchipe” una de las canciones populares más famosas de Colombia, pero que ha tenido una atribución bastante discutida⁵. En los créditos de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* se indica que fue compuesta por Campo Elías Torres, pero no se señala quién efectuó la versión. Bermúdez (2016: 89) señala que es una pieza de difícil atribución, mientras que Ramírez-Casas (2017: 229) recoge diversas fuentes y afirma que debe atribuirse al matrimonio formado por Soledad Ramírez y Eduardo Gómez Bueno. Más allá de la autoría, en este trabajo nos interesa la presencia de una pieza que conlleva una clara identidad colombiana aunque, como se comenta a posteriori, fuera popularizada internacionalmente por una estrella francesa.

Además de la cuestión de identidad musical, “Cuchipe” ilustra la importancia del bagaje que traían los músicos procedentes de Colombia. Ello

⁴ Se puede escuchar “Viento Inca” en el siguiente enlace: <https://youtu.be/hGbqrBHQU-8>.

⁵ Disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/bSiyGTD-geE>.

resulta claro en la existencia de una versión rock de esta misma canción a cargo de Los Daro Boys, uno de los grupos pioneros del rock en Colombia, que inició su andadura en 1962. Un año después grabaron un disco en directo en uno de los principales teatros de Bogotá: *Los Daro en el Colón*. Al comentar este hecho, Bermúdez (2016: 89) incide en el asunto de la identidad musical y comenta la importancia de la popularidad alcanzada por la pieza a raíz de la versión que, en ese mismo año de 1963, la actriz Brigitte Bardot presentó en la televisión francesa y luego grabó en el sello discográfico Phillips. Parece bastante lógico pensar que la versión de Los Daro Boys fue la adaptación que podían tener como referencia Álvaro Serrano y Yamel Uribe.

Hemos citado a los dos músicos anteriores porque, pese a que no aparece firmada en los créditos del LP, Uribe explica en una entrevista la autoría de la versión de “Cuchipec” incluida en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*: “Fue idea del trompetista Álvaro Serrano una noche que estábamos ensayando en los estudios de Hispavox. Comenzamos a interpretar este tema, nos gustó, hicimos los arreglos y la grabamos. Interpreté el bajo, guitarra, tiple e hice voces”. En dicha conversación, Uribe destaca su trabajo en dicho disco y, en concreto, su colaboración con el productor: “Trabajar con Rafael Trabuchelli fue una magnífica experiencia, era un productor que le gustaba experimentar con sonidos vanguardistas y originales” (Hozzman 2014a).

En cuanto al arreglo incluido en el LP y su relación con la pieza original⁶, destaca una presentación instrumental de la primera estrofa y del estribillo, algo previsible teniendo en cuenta el estilo del grupo. Desde el punto de vista tímbrico, la doble exposición de la estrofa viene marcada, en primer lugar, por la pequeña percusión y por el uso de una flauta de pico que recuerda la sonoridad folklórica. Sin embargo, la segunda presentación de la estrofa está interpretada por los instrumentos de viento metal y la guitarra eléctrica. En el estribillo se sigue el mismo procedimiento: en primer lugar, las flautas y luego las trompetas. Tras un breve interludio rítmico, se produce un solo de guitarra eléctrica que presenta una variación sobre la estrofa y, a continuación, se unen los instrumentos de viento metal para concluir la estrofa. De forma significativa, la exposición del segundo estribillo es cantada, presentando el texto de la

⁶ Se propone a continuación una versión más tradicional de la pieza: <https://youtu.be/f70M2rpAYo4>.

canción original. La tercera aparición de la estrofa vuelve a ser instrumental, con la melodía a cargo del viento metal y unas glosas en contrapunto de la guitarra eléctrica; con este procedimiento va concluyendo la pieza de forma gradual. En este sentido, la alternancia de lo instrumental con algún breve fragmento vocal era uno de los rasgos propios de Los Pekenikes.

“Vasija de barro” constituye otra pieza con un gran arraigo en Latinoamérica, pero en este caso no es de origen colombiano sino ecuatoriano y, de hecho, es una de sus canciones más representativas. No se puede considerar folklórica, puesto que fue compuesta en 1950 por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, tal y como se indica en el LP. La letra fue una creación colectiva firmada por Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum. Los dos compositores conformaban el dúo de cantantes Benítez-Valencia y popularizaron la versión de referencia⁷, aunque se pueden escuchar muchas adaptaciones a cargo de grupos ecuatorianos como Los Montalvinos o de otras procedencias como Los Calchakis o Los Sabandeiros.

La versión que aportan Los Pekenikes, músicos resulta mucho más sobria que su elaboración sobre “Cuchipe” y parece que trata de recrear de alguna manera la sonoridad del original del Dúo Benítez-Valencia o de una música tradicional. Esa sobriedad puede explicar que, a diferencia de “Cuchipe”, la melodía vocal no está cantada sino susurrada y con vocalizaciones. La sonoridad es mayoritariamente acústica en las guitarras, acompañada por la pequeña percusión. Sólo en la última sección se añaden las guitarras eléctricas (bajo y guitarra melódica) con un fiscorno enunciando la melodía principal. En la coda final se presenta una variación del tema a cargo de la guitarra eléctrica, a la que sólo acompaña el bajo y una guitarra acústica. Si a lo anterior se añade una dinámica más débil, se obtiene que “Vasija de barro” es la canción del LP que más se acerca a la sonoridad de la música tradicional⁸.

Una de las piezas más difundidas del LP es “Tabasco”, una composición original del colombiano Yamel Uribe y del español Juan Jiménez⁹. Además de la referencia mexicana del título (es uno de los estados que conforman México), la presencia de Uribe resulta evidente en una pieza que destaca,

⁷ Se puede acceder a la versión original en el siguiente enlace: https://youtu.be/Z6KTzzy_bel.

⁸ La versión de “Los Pekenikes, músicos” está disponible en : <https://youtu.be/UxyaOUtp90E>.

⁹ En el siguiente enlace se puede escuchar “Tabasco”: <https://youtu.be/Qpqvh62GyAl>.

precisamente, por la relevancia que tiene el bajo eléctrico. A lo anterior se añade la importancia de la batería interpretada por Acevedo, lo que nos lleva a relacionar la pieza con estilos como el funk. La huella de Juan Jiménez también se constata en que el protagonismo melódico lo lleva la flauta. La potencia sonora de “Tabasco” se incrementa en la sección final con la aparición del viento metal y el solo de la guitarra eléctrica. La pieza aparece como cara B del tercer single relacionado con el LP *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, que fue publicado en 1971. La popularidad a la que se hacía referencia anteriormente se debe a que fue utilizada como sintonía de diversos programas de radio en España.

El siguiente tema relacionado con Latinoamérica en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* no fue compuesto por un colombiano, sino por el único fundador de Los Pekenikes que está acreditado en el LP: Lucas Sainz. Este guitarrista y compositor firma “El bayón del pato”, título en el que se hace referencia a un tipo de baile de origen brasileño que se hizo muy popular en la España de los cincuenta, gracias a la interpretación que Silvana Mangano hizo de una de sus piezas en la película *Anna*, realizada en 1951 por el director Alberto Lattuada. En este punto, se debe recordar que este LP no era la primera grabación en la que Los Pekenikes proponían alguna pieza relacionada con Latinoamérica. Además de la ya citada “Viento Inca”, en el segundo EP que editaron en 1963 aparecía su versión de “La bamba”, cantada por Juan Pardo. Precisamente, esta pieza había sido versionada por Los Speakers en Colombia (Bermúdez 2016: 109) y por otros grupos pioneros españoles, como Los Estudiantes.

La única obra de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* creada por Rodrigo García no tiene ninguna relación directa con Latinoamérica, pero sí que resulta interesante por cuanto refleja la carrera previa de García en Colombia y, a la vez, recoge un rasgo importante en la trayectoria de Los Pekenikes: la referencia a la música de concierto. Se trata de “Trío”, cuya denominación ya hace pensar en la parte central del Minueto o Scherzo de una sinfonía o sonata. Junto al título, el compositor andaluz incluye una tímbrica prácticamente basada en los instrumentos de viento, con una sonoridad relacionada con la música de concierto¹⁰. Resulta significativo que Trabuchelli solicitara la colaboración de varios músicos de la Orquesta Nacional de

¹⁰ La pieza aparece en el siguiente enlace: <https://youtu.be/5II7VnNDCYU>.

España, como el flautista Rafael López del Cid o el trompista Miguel Ángel Colmenero, algo que ya había sucedido en grabaciones anteriores del grupo (Martín 2015: 206-207). Por otra parte, la inspiración en un material histórico, pero sin citar de forma directa piezas preexistentes tenía antecedentes en el repertorio anterior de Los Pekenikes. Este sería el caso de “Corelli”, compuesta por Martín Sequeros, Alfonso Sainz y Vicente Gasca en 1967.

Por último, sólo cabe citar “Persépolis” de Álvaro Serrano y “La sombra del viento”, de Acevedo y Uribe, aunque ni por el título ni por características musicales se observan relaciones con Latinoamérica. En definitiva, de las once obras incluidas en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* encontramos ocho relacionadas de alguna manera con Latinoamérica. El resto de las piezas están creadas por Tony Luz (“Judith”) y Juan Jiménez (“Sol y sombra”). El tema que falta por citar presenta de nuevo la relación con la música de concierto: se trata de una versión del “Romance” de Francisco Tárrega, cuyo arreglo no viene firmado. En este punto, cabe recordar que uno de los mayores éxitos de Los Pekenikes constituía un caso similar: “Sombras y rejas”, basado en “Asturias” de Isaac Albéniz (Alonso 2010: 225).

6. Epílogo: la trayectoria posterior de los músicos participantes en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

Podemos encontrar ejemplos de otros músicos colombianos trabajando en el ámbito de la música popular urbana en la España de comienzos de los setenta. El ejemplo más claro sería el del multiinstrumentista Óscar Lasprilla, citado anteriormente. Hozzman (2010) señala que, en esa época, Acevedo y Uribe se reunían con Lasprilla (que en ese momento formaba parte de Los Brincos) para tocar jazz. Por otra parte, tras la disolución de Los Brincos en 1971, Fernando Arbex impulsó el grupo Alacrán, de breve trayectoria, y volvió a contar con Óscar Lasprilla. En realidad, y casi de forma simultánea a la publicación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, Uribe y Acevedo trabajaron como músicos de estudio con Lasprilla en la discográfica Columbia y en los principales sellos del momento. En esta función podemos escucharles en grabaciones de Formula V, Karina, Los Iberos, Los Ángeles, Juan Pardo o Juan Carlos Calderón. Sin embargo, la creación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* supone (más allá de toda la polémica generada a su alrededor) un ejemplo más

completo de la interacción musical entre Latinoamérica y España en dicha etapa, tal y como se ha mostrado anteriormente.

Se debe añadir que la trayectoria de los cuatro músicos a los que se ha dedicado una especial atención de este artículo no se detuvo en este LP. Después de estos años en España, Yamel Uribe se fue a Sudáfrica, donde permanece en la actualidad (Hozzman 2014a). La carrera posterior de Acevedo resulta más activa e internacional. Tras su trayectoria española, pasó a México y, más tarde, a Canadá. De este último país marchó a Estados Unidos, en concreto a Nueva York, donde reside hoy en día. En estos tres países se ha especializado como intérprete y docente de jazz y ritmos latinos. Ha llegado a alcanzar un gran prestigio como percusionista, lo que le ha llevado a colaborar con artistas como Tito Puente y a recibir varios premios (Hozzman 2010).

En cuanto a la actividad española de Álvaro Serrano posterior a Los Pekenikes, músicos; él mismo destaca en una entrevista la gira efectuada con Miguel Ríos, en la que desarrolló su capacidad como multiinstrumentista, tocando la trompeta, el trombón y la percusión. En 1972 marchó a México donde permaneció trabajando como intérprete hasta 1975. Posteriormente, se estableció en Venezuela como arreglista y productor, pero sin olvidar su faceta como intérprete. Entre los músicos para los que trabajó destacan los nombres de Franco De Vita, Yordano y Óscar de León. En los últimos años sigue plenamente activo en Colombia, desarrollando junto a la carrera musical una vertiente literaria cada vez mayor (*El Tiempo*, 1992).

Por su parte, Rodrigo García se quedó en España y participó en dos de los grupos más admirados del pop nacional. En 1972 fue uno de los fundadores del grupo Solera y, en 1974, fue uno de los componentes de Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán (CRAG), que deslumbró a la crítica con su LP *Señora azul*. Precisamente, la canción que daba título a este álbum fue la más popular, (siempre dentro de la escasa repercusión en ventas que tuvo el LP) y su compositor e intérprete vocal fue García. José Ramón Pardo comenta esta pieza y caracteriza un rasgo general en la trayectoria del músico andaluz:

[*Señora azul*] fue la más importante del álbum y la que marcaría el recuerdo de la banda. Pero se trataba casi de una canción solista, con Rodrigo como autor y cantante. Rodrigo es un intérprete de formato vocal muy personal que curiosamente nunca ha conseguido triunfar en solitario y sí lo hace cuando con el mismo tipo de música se refugia en una colectividad. (2005: 217).

El grupo no volvió a grabar en los setenta y sólo volvió a los estudios en los años ochenta.

En cuanto al resto de intérpretes españoles del disco, Tony Luz dejó Los Pekenikes y se dedicó a componer para otros artistas (el caso más citado es el de Karina) y a impulsar como productor e intérprete la creación de dos grupos de los setenta: Zapatón (cuya sonoridad mayoritariamente instrumental recordaba poderosamente a Los Pekenikes) y Bulldog. En los ochenta trabajó como productor de formaciones tan destacadas como Los rebeldes o Loquillo y los trogloditas. Lucas Sainz dejó también el grupo y efectuó una breve carrera en solitario que abarcó dos sencillos y un LP, publicado en 1976.

A diferencia de Pedro. L. García, que había entrado en el grupo años antes, la trayectoria de Juan Jiménez resulta significativa: fue fichado para la grabación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* pero, posteriormente, pasó al grupo que había comenzado a trabajar en Movieplay. Este grupo que, como ya se ha indicado, mantuvo el nombre histórico, fue el que perduró en el tiempo y siguió realizando grabaciones. Con distintas etapas, Los Pekenikes se mantienen en la actualidad, lo que les convierte no sólo en uno de los conjuntos más importantes del pop-rock español, sino en uno de los más longevos. Sirvan estas últimas líneas como reconocimiento a su trayectoria.

Bibliografía

Alonso, Celsa. 2010. "Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación". En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ed. Celsa Alonso et alii, 205-231. Madrid: ICCMU.

Arévalo, Andrés. 2011. "Tren transoceánico a Bucaramanga/Aladino", *La Fonoteca*, 17 de marzo de 2011, <https://lafonoteca.net/disco/tren-transoceanico-a-bucaramanga-aladino> [Consulta: 26 de febrero de 2019].

Bermúdez, Egberto. 2016. "Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. XX, No. 30: 83–153.

Celnik, Jacobo. 2018. *La Causa Nacional. Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Domínguez, Salvador. 2002. *Bienvenido Mr. Rock...Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE.

El Tiempo (11 de agosto de 1992). "Talento colombiano en Venezuela. Entrevista con Álvaro Serrano" <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-177018> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

González León, Carlos Andrés. 2008. "De La tusa a la Calle Pahlavi en tren. Entrevista a Álvaro Serrano". *Carlos Andrés González León. El blog literario y musical*, 16 de junio de 2008 <http://cgonzalezleon.blogspot.com/2008/06/de-la-tusa-la-calle-pahlavi-en-tren.html> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2010. "Guillermo Acevedo, el mejor baterista colombiano". *Eje21*, 30 de noviembre de 2010 <http://www.eje21.com.co/2010/11/guillermo-acevedo-el-mejor-baterista-colombiano/> [Consulta: 25 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2014a. "Yamel Uribe, pionero del Rock Colombiano". *Eje21*, 2 de marzo de 2014 <http://www.eje21.com.co/2014/03/yamel-uribe-pionero-del-rock-colombiano/> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2014b. "Pioneros del Rock Colombiano: Guillermo Acevedo". *Reporteros asociados del mundo*, 11 de octubre de 2014 <https://www.reporterosasociados.com.co/2014/10/pioneros-del-rock-colombiano-guillermo-acevedo/> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Martín Sequeros, Ignacio. 2015. *Pekenikes (su auténtica historia)*. Madrid: Ediciones Atlantis.

Ordovás, Jesús. 1987. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.

Pardo, José Ramón. 2005. *Historia del pop-rock español 1959-1986 (edición facsímil)*. Madrid: Rama Lama Music.

Pérez, Umberto. 2007. *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Ramírez-Casas, Orlando. 2017. "Cuchipe, el torbellino de Brigitte Bardot". *Postigo de Orcasas*, 5 de noviembre de 2017. <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/229-cuchipe-el-torbellino-de-brigitte.html> [Consulta: 25 de febrero de 2019].

Vico, Darío. 2006. "Los Pekenikes: sobran las palabras". En *Los Pekenikes. Vol. 2. Los instrumentales de su época dorada (1966-1971)*. 2CD. Ramalama Music.

María Elena Walsh en la escena española: Rosa León y *Cuentopos*

MARCELA GONZÁLEZ BARROSO

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: María Elena Walsh – Cuentopos – Canciones y cuentos de Walsh – Rosa León canta a Walsh.

Keywords: *María Elena Walsh – Cuentopos – songs and stories by Walsh – Rosa León performs Walsh.*

Cita recomendada:

González Barroso, Marcela. 2019. "María Elena Walsh en la escena española: Rosa León y *Cuentopos*". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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 ESCENA ESPAÑOLA:
ROSA LEÓN Y CUENTOPOS¹**

Marcela González Barroso

Resumen

El 24 de octubre de 1974 Televisión Española emitió el primer episodio de *Cuentopos*, una serie que alcanzó los 26 capítulos distribuidos en dos temporadas. Protagonizada por Tina Sainz (Chala) y Manuel Galiano (abuelo), la serie tuvo como guionista a María Elena Walsh a partir de algunos relatos de su libro *Cuentopos de Gulubú* y una selección de sus canciones interpretadas por Rosa León. La reconstrucción hemerográfica que se ofrece permite contextualizar la serie televisiva y la relación del mundo artístico-musical hispano con la cantautora argentina.

Palabras clave: María Elena Walsh – Cuentopos – Canciones y cuentos de Walsh – Rosa León canta a Walsh.

Abstract

Televisión Española premiered *Cuentopos* on October 24th, 1974, and this TV series lasted 26 episodes distributed in three different terms. It was starred by Tina Sainz (Chala) and Manuel Galiano (grandfather), and the screenplay by Maria Elena Walsh was inspired in some of the short-stories of her book *Cuentopos de Gulubú* and a selection of her songs performed by Rosa León. In this article I present a newspaper review that contextualizes the TV series and explores its relations of Maria Elena Walsh both with the Spanish and Latin American music scene.

Keywords: María Elena Walsh – Cuentopos – songs and stories by Walsh – Rosa León performs Walsh.

¹ Artículo enmarcado en las actividades del Proyecto de Investigación *Músicas en conflicto, en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transición* -MINECO-16- HAR2015-64285-C2-1-P.

1. “Madraza del idioma, España mía...”

La presencia de la cantautora argentina María Elena Walsh en la sociedad española, a través de sus cuentos y canciones para niños o canciones y espectáculos musicales para adultos, ha sido intermitente desde finales de la década de 1960. Aún después de su fallecimiento sigue siendo fuente de inspiración para producciones musicales de los ámbitos que ella siempre frecuentó: el mundo infantil y el de los adultos. Para la realización de este artículo se toman como referencias los escritos de la autora, las biografías publicadas sobre ella de Dujovne Ortiz (1982), de Sergio Pujol (2013) y una serie de artículos de la prensa española aparecidos desde 1973 hasta la actualidad. Desde la información periodística —considerada una fuente destacada en cuanto a su “capacidad para capturar los hechos de naturaleza social y cultural” (Ramírez Atehortúa 2012: 100)— se estudia la relación de la cantautora argentina con una de las figuras destacadas de la canción española de las décadas de 1970, 1980 y 1990, Rosa León, y cómo uno de los perfiles de María Elena Walsh se ha proyectado en el repertorio de cantantes como Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Ana Belén o Ismael Serrano. En la misma línea propuesta por Ramírez, se analizan algunas entrevistas realizadas a María Elena Walsh por la televisión argentina y los propios capítulos de la serie *Cuentopos* de Televisión Española, teniendo en cuenta que “este material documental surge en contextos de [una] interacción social” (Ramírez Atehortúa 2012: 100) imprescindible para entender la influencia de la cantautora argentina en la producción de canciones populares y espectáculos infantiles que se continúan representando en la actualidad.

“Llevo grabada en mi memoria profesional y personal la experiencia inolvidable de haber conocido a uno de los más grandes poetas españoles, Juan Ramón Jiménez” decía María Elena Walsh en 1974, en una entrevista cedida a Ángel Laborda previa a la realización del espectáculo *Recital para ejecutivos* en el Teatro de la Comedia, Madrid, publicada por *ABC*.

Cuando yo tenía 17 años publiqué mi primer libro de versos. Este libro no solamente obtuvo el Premio municipal de poesía de Buenos Aires, sino que atrajo la atención de Juan Ramón Jiménez quien me escribió ‘estoy maravillado de su expresión su naturalidad en lo sencillo y en lo difícil’. Por si esto no fuera suficiente para impresionar y enorgullecer a una chiquilina aprendiz de poeta, Juan Ramón Jiménez tuvo la delicadeza

de ofrecerme su casa y una beca para estudiar literatura española y norteamericana en Estados Unidos, donde pasé varios meses de febril actividad (Walsh en Laborda 1974: 92).

El intenso reconocimiento de Walsh con la literatura y la música española se materializa en *Endecha española*, poema y canción con las que logra poner en relieve su admiración amorosa, después de su estancia en España en 1974. A su retorno a Argentina presentó *El buen modo*, en el Teatro Regina, que dio lugar al disco *El buen modo*, publicado en 1975 y que cuyo noveno corte es la canción “Endecha española”.

[...] Madraza del idioma, España mía,
te venere yo ahora y en la hora
de morirme de amor por las palabras,
luciérnaga curiosa que verá...

El reconocimiento se corresponde cuando, en 1997, cuatro músicos españoles se unieron a una iniciativa de cantantes argentinos para grabar un disco homenaje a la cantautora titulado *Cantamos a María Elena Walsh*. La conocidísima “Manuelita la Tortuga” fue puesta en voz de José Luis Perales; “Orquesta de señoritas” a cargo de Joan Manuel Serrat; “Barco quieto” interpretada por Ana Belén y “Endecha Española” por Víctor Manuel. Asimismo, como se lee en los siguientes párrafos, algunas canciones de la argentina, entre ellas “La cigarra”, fueron objeto de múltiples interpretaciones por cantautores españoles.

2. Desandando décadas: Walsh en la prensa española

La presencia de María Elena Walsh en la escena musical del mundo infantil y adulto no se ha difuminado después de su muerte física. Haciendo uso de fuentes hemerográficas se descubren los constantes homenajes que la autora ha recibido y de los que ha participado a través de su música y su literatura. En 2017 se lanzó el disco de Pasión Vega *Quilates* y una de las canciones con las que celebra sus 25 años de carrera, “Como la cigarra”, forma parte de lo que el periodista de *La Vanguardia* califica como un “mapa sonoro y literario de sentimientos y momentos vividos” por parte de Pasión Vega (*La Vanguardia* 21-12-2017). Meses antes, en junio, el cantautor Ismael Serrano

estrenó *Oliverio y la tormenta*, un musical creado y dirigido por él con la colaboración de la actriz argentina Jimena Ruiz Echazú. Aunque las canciones de este espectáculo son de su autoría, Serrano reconoce que se “ha inspirado en las canciones de M. E. Walsh y en el espíritu de Gloria Fuertes” (*La Vanguardia* 10/5/2017). “Queremos hacer algo que apele a la empatía, a la sensibilidad [...] saber escuchar la lluvia, la naturaleza [...] estimular los sentidos” y con estas palabras enmarca las referencias a María Elena Walsh “que conecta desde otro lado con su tradición, con el folclore” (*El País* 29/12/2017). Por las mismas fechas se presentó en el Teatro Calderón la compañía vallisoletana Teloncillo con la obra *Caja-Granja*, galardonada con el Premio Nacional de las Artes Escénicas. Las canciones que animan este espectáculo tienen como autoras a María Elena Walsh, Alicia Herreros o Gloria Fuertes (*El País* 29/12/2017). En esta misma línea, para cerrar el año 2016, el grupo de Titiriteros de Binéfar ofreció una representación titulada *Maricastaña* patrocinado por la Universidad de Cantabria². Con libreto de Paco Paricio, los textos incluyen a Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández y María Elena Walsh. Los disparates de los polichinelas que hacen las delicias del público infantil, legado de Walsh, han recibido galardones desde su estreno (*Noticias Universidad de Cantabria* 14/12/2016). Sin lugar a duda, la influencia de aquel EP *Canciones del tiempo de Maricastaña* —que la cantautora argentina grabara junto a Leda Valladares en 1958— se encuentra en la selección de canciones del espectáculo. Se podría seguir retornando en la línea del tiempo para confirmar la vigencia de un nutrido repertorio de canciones en las que la autora reafirma sus cualidades creativas, pero se excederían los límites de este artículo y su objetivo inicial.

Con respecto a su obra literaria, conformada por textos para niños y adultos, en España se han editado varios títulos bajo el sello de Siruela, Santillana, Alfaguara, entre otras. En 2014 la *Feria de Guadalajara*, “epicentro anual del mundo literario de Iberoamérica”, presentó a Argentina como país invitado con *stand* de diferentes escritores. Los talleres para niños que ofreció la Feria se basaron en obras de Cortázar, Kafka, Carroll y María Elena Walsh (*El País* 24/2/2014). Las consideraciones de los autores de literatura infantil

² Universidad de Cantabria, Noticias <https://web.unican.es/noticias/Paginas/default.aspx>
 [Consulta: 16 de marzo de 2019]

sobre su obra se pueden entender en las declaraciones del escritor gallego Antonio García Teijeiro, premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, quien comentó que, si tuviera que elegir un escritor o escritora para proponer un Nobel de Literatura, estaría entre Roald Dahl y María Elena Walsh (*El País* 17/10/2017).

Este breve recorrido hemerográfico, en un periodo temporal actual, confirma la proyección de una de las personalidades más destacadas del mundo literario y musical argentino de la segunda mitad del . XX. Su obra, reflejo de pensamientos disruptivos y contestatarios, ofrece una impronta social activa que ayuda a entender los cambios de rol que Walsh imprimió a la música y a la poesía infantil argentina. Su poesía para niños es seria, intensa, pero con toques de ironía y humor que terminan por conquistar a un grupo social más amplio que el de la infancia. Se escapa de los moldes superficiales, de la palabra facilona que ubica a la niñez en un terreno poco atractivo, hasta ese momento plagado de lugares comunes con pretensiones formativas nada artísticas ni literarias, discursos en los que niños y niñas tenían muy poco para reconocerse, solo la imposición a través de repertorios escolares obligados. Con su prosa y poesía, Walsh introdujo al mundo infantil y juvenil en una nueva concepción creativa, ubicando a sus críticos lectores y lectoras en un plano de importancia destacada. Desde ese paisaje particular y ocurrente se pueden explicar las múltiples reediciones que implican la vigencia de su obra en el mundo castellanoparlante.

En este contexto se pueden ubicar los recuerdos de Rosa León, figura clave en la reconstrucción del inicio de la serie televisiva objeto de estudio. En el marco del encuentro *La canción en disputa entre la música y la literatura. Homenaje a Leonard Cohen*, en abril de 2017, se transcribe una entrevista realizada a la cantante española en la que hace una reflexión a propósito de la amistad que la unió a María Elena Walsh³. “Para mí, es la autora de literatura infantil más importante en castellano, aunque también me gustaría recordarla por su poesía y textos para adultos” (León 2017).

³ Universidad Internacional Menéndez Pelayo. <http://www.uimp.es/en/?view=article&id=4217:rosa-leon-reflexiona-sobre-su-trayectoria-musical-marcada-por-su-amistad-con-maria-elena-walsh> [Consulta: 19 de marzo de 2019].

3. 1974. María Elena Walsh en España: *Cuentopos* y Rosa León

El escrito que encabeza la web *Cancioneros, diario digital de la música de autor*⁴ es un manifiesto de la admiración de la compositora española por María Elena Walsh.

Los huérfanos de madre tenemos unas carencias afectivas curiosas. O al menos yo. Recuerdo mi adolescencia como una larga etapa poblada por músicas anglosajonas. Externas. Me horrorizaba todo lo castizo y de lo hispano casi solamente me atraían los folklores indígenas.

Hasta que un día escuché una voz especial. Algo que me sonaba a eso tan inexplicable que es el afecto. A nana. A cultura oral. A pasillo de mi casa. A pan recién amasado. A lo que debía haber conocido desde siempre pero que me era completamente nuevo. María Elena Walsh se convirtió desde entonces en algo más que una compositora, una cantante, una escritora. Más que una hermana, incluso.

Poco a poco comprendí que esa era una manera de comunicarse mucho más fértil, mucho más audaz y mucho más universal que la de tararear las músicas de los Beatles. Y me profesionalicé para seguir adelante con el mensaje afectuoso de la Walsh “Madraza del idioma, España mía, te veneré yo ahora y en la hora de morirme de amor por las palabras...”

María Elena era y es la esencia misma de la lengua. La entraña de la música. No me hace falta verla para estar con ella. Cierro los ojos y la oigo. Oigo sus palabras, sus músicas. Permanentes. Inmutables (León 2008).

Rosa León recuerda haber vivido intensamente junto a María Elena Walsh los meses que ésta estuvo en España, en 1974, con el propósito de presentar algunos de sus espectáculos y firmar los contratos de la obra de teatro *Canciones para mirar* y de la serie infantil de Televisión Española. En ese tiempo, la Walsh la persuadió para que cantara canciones infantiles convencida de “que el futuro son los niños, es importantísimo cantar para ellos, no darles basura [...] fueron argumentos tan sólidos que mi siguiente disco fue *Cuentopos*” (León 2017). El disco fue producto de las canciones que León interpretó en la serie televisiva del mismo nombre.

Una serie de artículos publicados por *ABC* o *La Vanguardia española* contribuyen a contextualizar algunos hechos que rodearon la estancia de la cantautora argentina en Madrid, durante los meses de abril y mayo de 1974. El

⁴ <https://www.cancioneros.com/co/3558/2/maria-elena-walsh-por-rosa-leon> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

4 de abril de 1974 *ABC* anunciaba la actuación de María Elena Walsh en el Teatro de la Comedia. Presentada por Ángel Laborda como la "inventora de la Nueva canción argentina", en la entrevista Walsh prefirió definirse como "una especie de juglar que va por el mundo cantando las tristezas y las inquietudes [del hombre y la mujer actual] con su inseparable carga de humor, contradicción y ternura que caracterizan al individuo atrapado en la vorágine de la sociedad moderna, en constante evolución" (Walsh en Laborda 1974: 92). Se manifestó siempre encantada de estar en Madrid y con el deseo de que el público español pudiera conocer otra de sus facetas, la de 'juglaresa', que canta y actúa "para expresar musical y poéticamente el mundo que me rodea" (Walsh en Laborda 1974: 92). Su anhelo en aquel momento era ofrecer al público la oportunidad "de comunicarse, de vibrar, de participar, de dejarse tañer las cuerdas de su sensibilidad como seres humanos" (Walsh en Laborda 1974: 92). La actuación de Walsh estuvo vinculada al mundo de los adultos con *Recital para ejecutivos*, que tanto éxito había recogido en los teatros porteños.

Un mes más tarde, 4 de mayo de 1974, el mismo periódico publicó en el *Suplemento blanco y negro* el artículo "Los 'Chiripitifláuticos' y 'Zoo loco' acusados de plagio". En él se especifica un conflicto de derechos de autor por el cual María Elena Walsh denunció a Óscar Banegas⁵, director de estos programas infantiles de TVE, de plagiar de algunas de sus canciones, "incluso del personaje Felipito Tacatun" uno de los protagonistas de *Cuentopos*. La cantautora explicó que desde 1966, fecha en que tuvo conocimiento de esto, había pedido a la Sociedad General de Autores Argentina que prohibiera el uso de estos textos y canciones en el espacio televisivo.

Al parecer el señor Banegas no ha hecho ni caso y se ha embolsado grandes cantidades de dinero por los derechos de estos espacios. He llegado a tener una conversación con él en la que reconoció todo lo que digo e incluso me abonó una cantidad a cuenta por lo que legalmente me pertenece. He iniciado por la vía legal los trámites judiciales para que todo se arregle satisfactoriamente (Walsh, *ABC* 4/5/1974)

Se cierra la nota señalando que María Elena Walsh reside en esos momentos en España y espera, además de la resolución del conflicto, "el visto

⁵ Óscar Banegas fue un productor de televisión de origen argentino, que se trasladó a España a mediados de la década de 1960.

bueno por parte de Prado del Rey de su programa infantil” (*ABC* 4/5/1974). Se refiere a la serie infantil *Cuentopos*, que tuvo finalmente su espacio en Televisión Española.

4. La serie de TVE: *Cuentopos*

El 24 de octubre de 1974, en la primera cadena de Televisión Española tuvo lugar el primer episodio de *Cuentopos*, una serie que alcanzó los 26 capítulos durante el programa infantil "contenedor" *Un globo, dos globos, tres globos*. Según se lee en la web de Televisión Española, “el programa era un vehículo para acercar a los niños la visión del mundo y las canciones de la escritora y compositora María Elena Walsh, guionista del programa”⁶. Protagonistas de ficción que “viven historias fantásticas en un lugar llamado *El bosque de Gulubú*, donde aparecen y desaparecen personajes y objetos extraños y fabulosos. La acción da paso a la interpretación de las canciones de María Elena Walsh, siempre a cargo de Rosa León”⁷.

Con los papeles principales interpretados por Tina Sainz (Chala), Manuel Galiano (abuelo) y Juan Diego (deshollinador), la serie televisiva se basa en el relato original de María Elena Walsh, quien aparece en los títulos como autora del guion. La actriz y los dos actores, así como la cantante, no faltan en ninguno de los 26 capítulos. El estreno de la serie de Televisión Española se anunció en la prensa semanas antes, Nativel Preciado en el *ABC* escribió:

Ya podremos ver todas las semanas a Rosa León en su programa de televisión infantil titulado *Cuentopos* [...] La música y el guion pertenecen a la escritora y compositora argentina M.E.Walsh. Todas las canciones serán interpretadas por Rosa León [...] También este mes saldrá el álbum de Rosa llamado *Cuentopos* con las mejores canciones de esta serie infantil, de la que esperamos muchas y buenas cosas (*ABC* 08/10/1974).

De igual forma, en el apartado dedicado a la programación de TVE, *La Vanguardia* lo anunció el 24 de octubre. Ese mismo jueves, *ABC* en la sección

⁶ De la cabecera del archivo *Cuentopos*, <http://www.rtve.es/alaharta/videos/cuentopos/>, [Consulta: 15 de marzo de 2019].

⁷ Véanse <http://www.rtve.es/alaharta/videos/cuentopos/>; <http://www.rtve.es/television/archivo/decadas/> y <https://esacademic.com/dic.nsf/318701> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

“Las caras de la noticia”, publicó una foto de María Elena Walsh describiendo la entrega, de su parte, del libreto y la música de *Canciones para mirar* al Teatro Nacional de Juventudes, “obra estrenada con gran éxito en Buenos Aires” (ABC 24/10/1974). Dos días antes esta noticia formaba parte de la sección “Informaciones teatrales y cinematográficas”, precisando que la cesión de la obra se hizo a Montesinos, director del Teatro Nacional de Juventudes (ABC 22/10/1974). La puesta en escena de *Canciones para mirar* en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, Buenos Aires, fue una derivación de las andanzas de *Doña Disparate y Bambuco* en la televisión argentina. A pesar de que el programa rioplatense no tuvo el éxito de audiencia necesario para continuar, la respuesta del público en las salas fue masivamente calurosa. En palabras de Brizuela fue “la obra que cambiaría el panorama del entretenimiento para niños” (Brizuela 2008). Presentada también en Estados Unidos y en Francia, obtuvo resultados similares, a pesar de que en las representaciones se hacían con diferentes elencos (Zorrilla 2008).

El programa que contenía a la serie, *Un globo, dos globos, tres globos* comenzaba a las 18:50 y era presentado por María Luisa Seco y Manolo Portillo. *Cuentopos* se difundía después de una película infantil, entre dibujos animados, el comentario de un libro y las “Crónicas del Profesor Baltasar”. La primera temporada contó con trece entregas. Las diez iniciales se vieron con regularidad cada jueves, entre el 24 de octubre y el 19 de diciembre. Sin embargo, a partir del capítulo onceavo se espaciaron, hasta desaparecer de la programación durante los meses de febrero y septiembre de 1975. La segunda temporada comenzó con una emisión semanal el 18 de septiembre sumando 12 capítulos más; el 15 de enero de 1976 se levantó definitivamente de la programación televisiva.

En las siguientes tablas se aprecia el devenir cronológico de programa *Cuentopos*, la relación de canciones que cantó Rosa León en cada capítulo y la dirección artístico-musical.

PRIMERA TEMPORADA				
1974				
p.	F echa	Dur ación	Canciones	Dirección ⁸ – Música
	24 de oct.	4''	24:0 "El reino del revés"	Mercedes Vilaret
9	24 de oct.	8''	19:0 "El reino del revés"	
	31 de oct.	4''	19:0 "La canción de tomar el té"	
	07 de nov.	1''	19:5 "Canción de títeres"	
	14 de nov.	6''	16:4 <i>Mambrú se fue a la guerra</i> – tradicional	
	21 de nov.	0''	15:4 "Canción del estornudo". <i>Mambrú se fue a la guerra</i> -trad.	
	28 de nov.	0''	17:3 "La familia polillal"	
	05 de dic.	3''	17:4 "Canción del jardinero"	
	12 de dic.	2''	16:1 "Canción del estornudo" <i>Mambrú se fue a la guerra</i> – trad.	Daniel Picazo – Sin créditos finales
0	19 de dic.	9''	17:2 "Canción de la vacuna"	Daniel Picazo – Sin créditos finales. Aparece por primera vez el nombre de Ramón Arcuso, asociado a la dirección musical.

1975				
p.	F echa	Dur ación	Canciones	Dirección ⁸ – Música
1	16 de en.	7''	23:3 <i>Tres hojitas madre</i> – tradicional- "La familia polillal" "Marcha de Osias"	Daniel Picazo – Sin créditos finales Dirección musical: Ramón Arcuso
2	30 de en.	0''	22:0 "Canción para vestirse" "Canción de la vacuna" "El Gato confite" "Canción de tomar el té"	
3	20 de febr.	4''	23:0 "El reino del revés" "Reina batata" "Canción del Correo"	Direcc. Daniel Picazo Dirección musical: Ramón Arcuso Aparecen por primera vez en los créditos finales los nombres de las personas encargadas de aspectos técnicos, entre ellos el montaje Musical a cargo de Julio Mengod

SEGUNDA TEMPORADA				
p.	F echa	Dur ación	Canciones	Dirección ⁸ – Música
4	18 de set.	7	18:3 "Canción del Jacarandá" "Canción de tomar el té"	Daniel Picazo Dirección musical: Ramón Arcuso Compositor invitado: Julio Mengod (Ambientación Musical)
5	25 de set.	5	18:4 "Canción de bañar la luna", "El adivinador"	
6	02 de oct.	2	17:1 "El último tranvía" "Canción de bañar la luna"	
7	09 de oct.	2	22:4 "Canción de bañar la luna" "La calle del gato que pesca" "Calles de París" "Twist del Mono Liso"	

⁸ Datos extraídos de IMDb, https://www.imdb.com/title/tt0456204/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast [Consulta: 15 de marzo de 2019].

⁹ El primer y segundo episodio se emitieron uno seguido del otro, el mismo día

8	16 de oct.	2	20:4	“Canción de títeres” “Marcha de Osías”	Francisco Montolío Dirección musical: Ramón Arcuso
9	23 de oct.	6	19:2	“Canción de la vacuna” “El reino del revés” “Canción para vestirse”	
0	30 de oct.	9”	19:3	“El Gato confite” “Canción de tomar el té” “Canción del jardinero”	
1	06 de nov.	3”	12:5	“La Reina Batata”	
2	13 de nov.	2”	17:4	“La familia polilla” “Calles de París” “Marcha de Osías”	
3	04 de dic.	9”	20:4	“La escuela de ratones” “La mona Jacinta” “Canción del Jacarandá”	Francisco Montolío Dirección musical: Ramón Arcuso
4	11 de dic.	0”	20:5	“El adivinador” “La calle del gato que pesca” “Don Enrique del Meñique”	

1976					
p.	F echa	Dur ación	Canciones		
5	08 de en.	7”	19:1	“La hormiga Titina” “Veo veo veo” “Don Enrique del Meñique”	Francisco Montolío Dirección musical: Ramón Arcuso
6	15 de en.	7”	26:1	“El último tranvía” “Marcha de Osías” “El reino del revés”	

5. Cuentopos, protagonistas entre bastidores

La dirección de la serie estuvo a cargo de tres personas. Mercedes Vilaret, se hizo responsable de la primera parte del primer episodio. Luego la asumió Daniel Picazo desde la segunda parte del primer capítulo —ofrecido el mismo día— e hizo completa la primera temporada y parte de la segunda. A partir del capítulo 18 hasta el 26 —final—, se ocupó de la dirección Francisco Montolío. La serie tuvo como colaboradores a figuras destacadas del mundo del teatro, sobre todo en su primer capítulo, como Pilar Bardem, Nicolás Dueñas, Manuel Alexandre, María Isbert, Petra Martínez o José María Pou.

Durante la primera temporada, *Cuentopos* tiene el subtítulo “Hoy: El bosque de Gulubú” —que desapareció a partir del capítulo 15— y, a continuación, se lee “Libro original de María Elena Walsh”. La segunda parte de los títulos sirve para presentar al *staff* principal de actores y actrices después de los cuales se anuncia que “Canta Rosa León, canciones de María Elena Walsh”. Cabe destacar que, hasta la emisión número diez, no se indica en los títulos de presentación la dirección musical, como tampoco están impresos

hasta el capítulo 14 los créditos finales con los nombres de los técnicos y asistentes. En la primera parte del primer episodio, las marionetas estuvieron a cargo de *Putxinellis Claca* y, a partir del segundo episodio de la primera temporada hasta el final de la serie, *Tábanos* fue el grupo de mimos que asumió el protagonismo de coros y coreografías.

La razón de este cambio de *staff*, las puestas no-puestas de *Cuentopos* en la programación, etc. pueden relacionarse en los artículos editoriales que, bajo el título de *Comentarios*, Carlos Marimón firmó en *La Vanguardia* los días 5 y 11 de marzo de 1975 y algunas notas que publicó *ABC* también por esas fechas. Los dos periódicos pusieron a disposición del público una serie de conflictos "ideológicos" entre la dirección de TVE y la encargada de los espacios televisivos infantiles. En la columna del 5 de marzo, Marimón expresa primero la sorpresa que ha supuesto la salida de Milagros Valdés de TVE, "quien ha presentado su dimisión por no estar de acuerdo, dice, con las nuevas orientaciones dadas a su Departamento. No admitió la supresión de *Cuentopos* y menos por ver en su lugar las Marionetas de Herta Frankel, serie producida ya hace 5 años" (Marimón 1975: 30). A continuación, se lamenta por su salida, ya que considera que "desde hace bastante tiempo los programas infantiles no habían tenido una orientación y un contenido tan cuidado como en la actualidad [...] denotando un movimiento, una inquietud y unos deseos de conseguir un bloque homogéneo como no se había observado en TVE desde hacía algunos años" (Marimón 1975: 30). El 6 de marzo *ABC* da cuenta de un "Homenaje a Milagros Valdés" que "amigos y compañeros profesionales de la cultura, el arte y el espectáculo" le brindarán próximamente. Entre esos amigos cita a Gloria Fuertes, Massiel, Mónica Randall, Carmen Utrillo, Manuel Serrano, Cristóbal Halffter, Miguel Narros, equipo en pleno de *Cuentopos* (Tina Sainz, Rosa León, Juan Diego, Manuel Galiana, entre otros), Jaime de Armiñan, Elías Querejeta, Lauro Olmo, Miguel Picazo, Luis Eduardo Aute, José Luis Alonso, Pedro Olea y más personalidades, quienes celebraron la gestión que Milagros Valdés realizara en el Departamento de Programas Infantiles de TVE (*ABC* 6/3/1975).

Marimón, una semana más tarde, vuelve a incidir en la pérdida que ha significado para la audiencia infantil de TVE que se levantara la serie *Cuentopos* y reproduce una serie de "10 sorpresas que ha recibido el equipo de *Cuentopos*". TVE los llamó para grabar un programa infantil, pero esa

llamada tuvo varios inconvenientes, uno de ellos que debería grabarse en Barcelona como programas "piloto"; finalmente la serie se puso en pantalla en setiembre de 1974 sin ninguna prueba (Marimón 1975: 67). Otra de estas sorpresas numerada por el grupo de *Cuentopos* fue que la dirección de TVE les comunicara que “a los niños del país el programa les gusta menos que *Gaby, Fofó, Miliki y Fofito*”, por lo que en vez de 65 capítulos los programas se reducirían a 26 (Marimón 1975: 67). El periodista cita a continuación parte del discurso de Lola Gaos en el homenaje a Milagros Valdés, resaltando que

[...] la manipulación que ejercen sobre el niño los medios de difusión es evidente, la radio no cuenta apenas con programas educativos y se limita a la emisión de cuentos tradicionales que traumatizan más que educan. No hay un cine infantil preocupado por los problemas del niño. La labor del cine se limita a hacer del niño un consumidor y en cuanto a la televisión en la mayoría de los casos se está llegando a extremos alarmantes telefilmes americanos totalmente alienantes (Gaos en *La Vanguardia* 31/10/1975).

La situación de rechazo que provocó la renuncia de la programadora infantil, Milagros Valdés, dio lugar a una revisión por parte de la dirección de TVE que, en agosto, dejó entrever que la volverían a designar “aunque no se sabe en qué puesto” (*ABC* 9/8/1975) y el anuncio de la segunda temporada de *Cuentopos*.

Muchos globos bajo el conocido genérico *Un globo dos globos tres globos* volverán a la programación infantil, una serie de títulos que ya tuvieron su público y su polémica en la pasada temporada. Nos referimos concretamente a *Cuentopos* un espacio dramático infantil que fue más de una vez noticia a raíz del plante de actores. Ahora vuelve en su segunda etapa con los mismos actores que la hicieron popular (*ABC* 13/11/1975).

Así comenzó la segunda temporada de *Cuentopos* que, según se había sabido ya por parte de su equipo de producción, tendría una breve estancia en TVE. El 24 de diciembre de 1975 *La vanguardia española*, en el apartado a “Comentarios de año nuevo”, se precisa que

Se acaba de recibir el avance del primer trimestre de 1976, el cual incluye notables modificaciones en el primer programa [...] Los jueves a las 19 horas se emite *Cuentopos*, pero solo hasta el 22 de enero, día en que comenzará una nueva serie: *El Hada Rebeca*. Seguirá *El Taller de los Inventos*, *El Campo*, *Ballet*, *Telediario* y *Largometraje* (*La Vanguardia* 24/12/1975).

6. *Cuentopos*. Argumento entre cuentos y canciones

Según lo presenta Televisión Española, el programa serviría como puente para acercar a los niños la visión del mundo a través de las canciones de la escritora y compositora María Elena Walsh. Sobre esta base se desarrolla la ficción en la que Chala y su abuelo, junto al deshollinador —que habla del revés— viven historias fantásticas en un lugar llamado *El bosque de Gulubú*, con la participación de diferentes personajes y artilugios estrambóticos. Uno de ellos es la Duquesa de Mambrú, que entra y sale de su cuadro, mientras espera la llegada del Duque D. Mambrú que se fue a la guerra —episodios 4 al 9—, o de una polilla que habla a partir del episodio 19. Invariablemente a lo largo de todos los capítulos la acción da paso a la interpretación, o viceversa, de las canciones de María Elena Walsh cantadas por Rosa León.

Libro <i>Cuentopos de Gulubú</i> - 1966	Grabación de Walsh 1968	Serie de TV <i>Cuentopos</i>
Murrungato del zapato		
La Plapla	La Plapla	
Historia de una princesa, su papá, y el príncipe Kinoto Fukasuka	Historia de una princesa	Historia de una Princesa
Un enanito y siete Blancanieves		
Capítulo CXXVIII [128]		
Don Fresquete	Don Fresquete	
Y aquí se cuenta la maravillosa historia del gatopato y la princesa Monilda		
Plu Piripiú		
Y aquí me pongo a contar un cuento Polar		
Martín Pescador y el delfín domador	Martín Pescador	
Capítulo III [3]		
El paquete de Osofete		El paquete de Osofete
La Luna y la Vaca		
La regadera misteriosa		
Papalina, la tortuga con verruga		
Historia del domingo siete		

El argumento de la serie, según reza en los títulos, se basa en el libro *Cuentopos de Gulubú*, editado en Buenos Aires en 1966. Éste contiene 16 relatos breves de los que la propia autora grabó cuatro en 1968; la serie televisiva recurre a solo dos de ellos: “Historia de una princesa” y “El paquete¹⁰ de Osofete”, el resto de la trama de la serie se construye alrededor de las canciones. Éstas tienen un permanente protagonismo puesto que dan vida y aportan sus propios personajes, contextualizan lugares y situaciones casi siempre disparatadas llenas de fantasía. Al ritmo de estas canciones y al dibujo de sus melodías, los mimos desbrozan paisajes, ofrecen coreografías, exploran lugares imaginarios o reales como los países a los que se desplazan, dos lejanos como Japón y México y otro ‘cerquita’, París.

Con la trama del cuento “Historia de una princesa” se elaboran los capítulos 14; 15; 16 y parte del 17. Es el comienzo de la segunda temporada y se puede entrever que desde la realización se pretende renovar la serie incluyendo el viaje de sus personajes a lugares lejanos, anticipado en el capítulo final de la primera temporada. El brujito, transformado en un estafalario empleado de correos, entrega a Chala y a su abuelo una carta que viene de Japón. Éstos se proponen contestar, pero en persona, es decir, ir hasta ese país lejano; para ello el brujito construye una “pajarita” mágica en la que todos volarán. En cuanto al argumento del cuento, introducen cambios significativos. El nombre de los personajes es uno de ellos; la princesa de Walsh se llama Sukimuki, la de *Cuentopos* Suzuki; el padre de la princesa en el cuento original se presenta como “el Emperador”, en la serie es “el papá de la princesa” y la mariposa que se transforma en el príncipe enamorado, en el texto es Kinoto Fukasuka. La historia relata, en un lenguaje cotidiano y con rimas juguetonas que la princesa no puede hacer nada porque en Japón “si una princesa no se queda quieta quieta como una galleta, en el imperio habrá pataleta” (Walsh 1966: 16). Pero una mariposa la invita a jugar y por primera vez desobedece a su papá. Mientras la princesa juega, la mariposa se transforma en un príncipe valiente que se enfrenta al Emperador y le pide la mano de su hija. Después de unas cuantas pruebas de valor, el Emperador accede “siempre que la princesa no se oponga” (Walsh 1966: 19). En la serie

¹⁰ El término paquete, en Argentina, se usa coloquialmente para resaltar la elegancia o distinción en el vestir de una persona, a modo de “un pincel”.

de televisión, presentan a la princesa Suzuki que está triste porque su padre la quiere casar con el príncipe Fusha Kuku, que a ella no le gusta ni le quiere, porque está enamorada de Ukino. El abuelo de Chala les orienta para ayudar a estropear la fecha de la boda, escondiendo la luna del calendario japonés y así no pueden casarse. En medio de canciones y juegos, el brujito de Gulubú transforma al samurái Fusha Kuku en rana y todos cantan felices porque la princesa Suzuki ya no tiene que casarse con él. De este modo entretienen el relato original con “Canción de bañar la luna”, “El adivinador” y el “El último tranvía”. Este episodio, 17, marca el final del viaje a Japón, pero el sueño del abuelo continúa a partir de un cuadro que descubre el deshollinador, desde ese cuadro se trasladan a París.

En el siguiente episodio, 18, ya bajo la dirección de Francisco Montolío, reaparece el amigo cariñoso de Tina, Oso, como protagonista de la “Marcha de Osías”, según ya lo había hecho en el capítulo 10. La diferencia radica en que esta nueva presentación de Oso se vincula a la línea argumental del cuento “El paquete de Osofete”. Así, se conoce que Oso está triste porque no tiene novia; aunque Tina es su amiga, él quiere tener novia, una osita. A partir de este episodio, Oso desaparece intermitentemente en busca de su osa. Según el cuento de Walsh, Osofete no encontraba a su Osa porque en Gulubú no las había y estaba “triste como una chaucha, triste como canario sin alpiste” (Walsh 1966: 60). En su relato, la poetisa argentina le da a Oso la oportunidad a través de un objeto envuelto en un hermoso paquetito. El objeto que le mira pero que no le contesta, era un oso también, pero muy flaquito (¡¡¡un espejo!!!) Y como pasaba el tiempo, Oso se animó a preguntar a su nuevo amigo por una Osa, a lo que el espejo no le contestó y Oso enfadado lo tiró y rompió. Gracias a esto, escuchó el llanto de alguien que estaba detrás suyo; quien sollozaba era una osa de verdad, la dueña del espejo roto. Oso se enamoró perdidamente y con ella se casó. “Y así, en un firulete, acaba el cuento de Osofete” (Walsh 1966: 63). En la serie esto sucede en el último episodio, cuando Guardabosques encuentra caminando a una Osa muy simpática de la que, por supuesto, Osías queda prendado.

Como se explicitó al comienzo del apartado, el resto de la serie tiene en las canciones y sus protagonistas el hilo de la argumentación. Los dos primeros episodios giran en torno a “El reino del revés” que, con sus enredos,

[des]organiza a los participantes: “Me dijeron que en el reino del revés / nada el pájaro vuela el pez [...] que un ladrón es vigilante y otro es juez [...] Me dijeron que en el reino del revés / cabe un oso en una nuez, que usan barbas y bigotes los bebés y que un año dura un mes” (Walsh 1966: 70). Chala y su abuelo, que se instalan en el Bosque de Gulubú, encuentran en la antigua casa al deshollinador y a los personajes de las canciones que se van presentando según ellas se suceden: La duquesa y el Duque de Mambrú de “Canción del estornudo”; Cervantes, que emerge en el baúl de la “La familia polillal”, el alcalde, los amigos y habitantes del bosque con “La canción del jardinero” y uno de los protagonistas principales llega asociado a la “Canción de la vacuna”, el brujito de Gulubú, en compañía de un médico muy sabio que lleva sus vacunas para curar las tonterías del brujito. En los últimos tres programas de esta primera temporada se presentan algunas canciones que se usarán en la segunda parte de la serie. Se anuncia a Oso en el episodio 10 con la “Marcha de Osías”, los niños del pueblo cantan la “Canción para vestirse” acompañados del dulce “Gato Confite” y de la mano de los ratones; todos estos personajes se reúnen siempre alrededor de la “Canción de tomar el té” con los bizcochos que prepara Chala. Las clases y los inventos del abuelo consiguen cambiar las armas por las flores, el odio por el amor, las maldades por actos de reflexión, reforzando siempre la semántica de canciones y cuentos de María Elena Walsh, en especial de la que es sintonía principal de la serie, “La canción del Jardinero”:

Mírenme, soy feliz entre las hojas que cantan cuando atraviesa el jardín el viento en monopatín.	[...]
[...]	Aprendí que una nuez es arrugada y viejita, pero que puede ofrecer mucho, mucho, mucha miel [...]
Yo no soy un bailarín porque me gusta quedarme quieto en la tierra y sentir que mis pies tienen raíz.	Yo no soy un gran señor Pero en mi cielo de tierra Cuido el tesoro mejor: Mucho, mucho, mucho amor

El episodio 14 inicia la segunda temporada de la serie. Los primeros cuatro capítulos dirigidos por Daniel Picazo tienen como compositor invitado a Julio Mengod, aunque continúa la dirección musical de Ramón Arcuso. Los

cuatro están relacionados con el cuento “Historia de una Princesa”, refuerzan y suman sus personajes las canciones “El adivinador”, “Canción de bañar la luna”, y “El último tranvía”. Desde el lejano Japón y con Rosa interpretando “Calles de París”, en el capítulo 17 la *troupe* arriba a la capital francesa. Acompañada esta vez de un gato travieso que atrapa la chistera del francés desde la canción “La calle del gato que pesca”, continúan con la búsqueda de la esposa del protagonista del cuadro, la Mona Lisa, revolviendo retratos que les ayuden a encontrar el camino para llegar a ella. Repasan así, mientras bailan el “Twist del Mono Liso” entre personajes y pintores como Peter Rubens y Leonardo Da Vinci. Un despertador acaba con el sueño del abuelo y deja a todos los personajes nuevamente en el Bosque de Gulubú. A partir del capítulo 18 asume la dirección de la serie Francisco Montolío, aunque no se aprecian diferencias en el devenir de historias y protagonistas. En estos últimos 8 episodios nuevas canciones aportan nuevos personajes, “La hormiga Titina”, “Canción del Jacarandá”, “La mona Jacinta”, “Don Enrique del Meñique”. De la mano de este último, a ritmo de ranchera, se trasladan todos a México.

En el último capítulo todos los protagonistas —menos Oso que se queda con su Osa— vuelven a casa, al Bosque de Gulubú, reconocen sus enseres y encuentran fuera de su cuadro a La Duquesa Mambrú, quien comenta que tiene que despedirse. En realidad, se dirige al público televidente y explica que “tienen que despedirse todos, que se van, que se marchan, que están cansados de tanto viaje, aunque no saben a dónde irán”. Todos los intérpretes saludan y prometen que algún día volverán para que Chala termine su cuento; el abuelo, el deshollinador y Chala suman su voz al discurso. Sin embargo, el abuelo pide que la partida se haga con alegría, por lo que Rosa León canta “El reino del revés”, con la compañía de actores y mimos. De esta manera confirman a la audiencia que la serie llega a su punto final.

7. La ‘otra’ música de la serie

La música de la serie está enfocada exclusivamente a la obra de la compositora argentina, aunque en algunos episodios y en momentos muy puntuales se incluyen algunas aportaciones diferentes. En el capítulo de presentación, la dirección musical introduce una ambientación musical que contiene alusiones a *Pedro y el Lobo* de Prokofieff y a la *Consagración de la*

Primavera de Strawinsky. También los mimos hacen referencias a *Mary Poppins* y a otros personajes de cuentos infantiles, como ratoncitos y princesas. Las citas a *Pedro y el Lobo* se vuelven a escuchar en el segundo episodio, mientras que en el cuarto una pianola ambienta disparates del deshollinador. En este mismo episodio se incluye una versión de la tradicional *Mambrú se fue a la guerra* por parte del coro y de Rosa León. "Otras músicas" se vuelven a escuchar en el sexto capítulo, cuando los personajes preparan una jota para recibir a Mambrú que vuelve de la guerra. Finalmente, melodías distintas a las que propone María Elena Walsh se usan para ambientar el capítulo 15, en Japón. No hay referencias a la música ni a los autores de los arreglos musicales en estos capítulos iniciales. Ramón Arcuso es nombrado en los títulos como responsable de la Dirección Musical desde el episodio 10 y Julio Mengod aparece relacionado al "montaje musical" en los créditos finales de los capítulos 13 y 14 o como compositor invitado en los episodios 15 a 17.

8. El disco de Rosa León *Cuentopos*

Al uso de las producciones cinematográficas de Disney, Rosa León interpretó todas las canciones que se escucharon en la serie televisiva para una grabación que se editó en 1974 (EMI 1J 054-21144). "[...] y también en este mes sale un álbum de Rosa León llamado *Cuentopos*, con las mejores canciones de esta serie infantil, de la que esperamos muchas cosas buenas" (ABC 13/12/1974).

Cara A	Cara B
<i>Introducción (canción del jardinero)</i>	El reino del revés
<i>Canción para tomar el té</i>	Canción para bañar la luna
<i>Marcha de Osías</i>	La vaca estudiosa
<i>Canción de títeres</i>	Canción para vestirse
<i>Canción de la vacuna</i>	La calle del gato que pesca
<i>El señor Juan Sebastián</i>	La mona Jacinta
<i>Canción del jardinero</i>	Despedida (canción del jardinero)

En el mes de enero de 1975 ABC comenta más detalladamente la salida al mercado del álbum que Rosa León ha grabado con las canciones de María Elena Walsh, "una de las mejores cantantes argentinas que ha dedicado gran parte de su trabajo a conocer el verdadero mundo infantil" (Preciado 1975: 93). En el artículo la autora alaba la producción de estas canciones "hechas con

todo rigor completamente en serio para niños. No hay muchos trabajos que respondan a tales características y por eso los cuentos son todo un acontecimiento para el mundo infantil” (Preciado 1975: 93). El LP fue editado en 1974 por EMI España, con la dirección musical de Ramón Arcusa y Luis Eduardo Aute como asesor de producción. El subtítulo del LP reza “Canciones Infantiles de María Elena Walsh cantadas por Rosa León”. Fue reeditado por el mismo sello en 1978 en Venezuela con idénticos asesores musicales. Rosa León logra articular en él la musicalidad poética de la cantautora argentina con su personalidad generando un producto artístico que, en sus propias palabras, le sirvió de base para iniciar una nueva línea interpretativa.

9. Conclusiones

Aunque no se ha podido precisar la cantidad exacta de meses que pasó María Elena Walsh en España durante 1974, se han podido rastrear los acuerdos y desacuerdos suscitados a la hora de presentar la serie de televisión *Cuentopos* y las controversias previas por derechos de autor con un productor coterráneo como Óscar Banegas. A su vez, se ha constatado cómo España se hace eco de los éxitos de algunos espectáculos musicales que María Elena Walsh presenta en Buenos Aires como *Canciones para mirar* o *Recital para ejecutivos* relacionándola también como autora de “La nueva canción argentina”. Con una personalidad fuertemente asentada y plena de experiencias en el mundo del teatro y la música, María Elena Walsh se abrió paso en Europa —en este caso España— y en diferentes países americanos, a partir de sus propuestas creativas, provocativas, pero de un calado social importante que no dejó ajeno al público español.

A pesar de sus personajes “infantiles” o “adultos”, el nudo poético-musical de sus obras, su contenido, puesta en escena y musicalización, quedaron fuera de los parámetros niño-adulto convenciendo de su valía a público y crítica variados. La elaboración poética de la autora se mezcla indisolublemente con melodías, ritmos, armonías, texturas y estilos diversos imprimiendo un *corpus* distintivo de canciones, atemporal y, por qué no, de una particularidad difícil de superar, entendiéndose su producción como repertorio cuidado y un esmerado pulido final de producción para el público infantil. Esta proyección se entiende

en las declaraciones de Rosa León y en la decisión de la cantante española de continuar ese camino en España.

Esta influencia también se deja ver en la convicción de los responsables de la programación infantil de Televisión Española. A pesar de los inconvenientes de producción que se plantearon al inicio de la serie, *Cuentopos* salió a flote por el convencimiento de su directiva y por la implicación de actores, actrices y mimos. La plasmación de la idea de *Cuentopos*, tanto en el guion como en la puesta en escena, estuvo plenamente armonizada con la poética de María Elena Walsh. La categórica decisión de Milagros Valdés de “colaborar en bien de los niños, significando que el momento en que vivía era muy importante para ella debido a que se había reunido gente que piensa, que es consecuente con sus responsabilidades y que tiene solidaridad” (Marimón 1975: 67) marcan el sentir general del *staff* de la serie. Evidentemente la apuesta económica no resultó proporcional a la audiencia que el programa generó; sin embargo, la breve serie de capítulos ha quedado como parte de la televisión “comprometida” con unos ideales de programación infantil que lograrían completarse algunos años más tarde.

Bibliografía

- ABC (2 de mayo de 1973). "La revista vuelve a triunfar en Buenos Aires": 97
- ABC (4 de abril de 1974). Anuncio de *Recital para ejecutivos*: 94.
- ABC (4 de mayo de 1974). “Los Chiripitifláuticos y Zoo loco acusados de plagio”: 13.
- ABC (22 de octubre de 1974). "La escena al día", A.L: 97.
- ABC (24 de octubre de 1974). "María Elena Walsh" en Las caras de la Noticia, P.M: 141.
- ABC (27 de octubre de 1974). "Último álbum de María Elena Walsh": p.119.
- ABC (6 de marzo de 1975). "Homenaje a Milagros Valdés": 51
- ABC (29 de diciembre de 2017). “Teloncillo invita a los más pequeños a jugar en su mágica «caja-granja»”. https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-teloncillo-invita-mas-pequenos-jugar-magica-caja-granja-201712290908_noticia.html [Consulta: 10/3/2019]
- Brizuela, Leopoldo. 2008. "La trama secreta de una revolución poética que cautivó a chicos y grandes. *La Nación, ADN* (16 de agosto): 56.
- Dujovne Ortiz, Alicia.1982. *María Elena Walsh*. Colección Los juglares. Madrid: Ediciones Júcar

El país (24 de febrero de 2014). "El planeta FIL se pone a girar". https://elpais.com/cultura/2014/09/24/actualidad/1411586536_146968.html [Consulta: 10/3/2019]

El país (17 de octubre de 2017). "Antonio García Teijeiro: 'Los adultos tienen miedo a la poesía'". https://elpais.com/cultura/2017/10/10/babelia/1507650214_734134.html [Consulta: 10/3/2019]

La vanguardia (10 de octubre de 1974). Anuncio del Programa *Un globo, dos globos, tres globos*: 63

La vanguardia (24 de octubre de 1974). Anuncio del Programa *Un globo, dos globos, tres globos*: 65.

La vanguardia (7 de noviembre de 1974). Anuncio del Programa *Un globo, dos globos, tres globos*: 65.

La vanguardia (31 de octubre de 1975): Anuncio del Programa *Un globo, dos globos, tres globos*: 67.

La vanguardia (24 de diciembre de 1975). "Comentarios de año nuevo": 54.

La vanguardia (10 de mayo de 2017). "Ismael Serrano estrena su primer espectáculo familiar, que une música y teatro". <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20170510/422460731793/ismael-serrano-estrena-su-primer-espectaculo-familiar-que-une-musica-y-teatro.html> [Consulta: 10/3/2019]

La Vanguardia (21 de diciembre de 2017). "Pasión Vega llega a La Laboral para presentar '40 Quilates'".

Laborda, Ángel. 1974. "La Nueva Canción argentina", *ABC* 4 de abril: 92.

León, Rosa. "María Elena Walsh". <https://www.cancioneros.com/co/3558/2/maria-elena-walsh-por-rosa-leon> [Consulta: 15/3/2019].

León, Rosa. 2017. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Entrevista a Rosa León <http://www.uimp.es/en/?view=article&id=4217:rosa-leon-reflexiona-sobre-su-trayectoria-musical-marcada-por-su-amistad-con-maria-elena-walsh> [Consulta, 19/3/2019].

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

Marimón, Carlos. 1975. "Cambios y protestas", *La Vanguardia* 11 de marzo: 30.

Paz Rebollo, M; Martínez Valerio, L. 2014. "La primera conformación de una audiencia infantil y juvenil para televisión en España (1958-1968)". *Estudios sobre el mercado periodístico*. Vol.20, Madrid: U.C.M., 43-58.

Preciado, Nativel. 1974. "La letra de la música", *ABC* 8 de octubre: 111.

Preciado, Nativel. 1975. "Rosa León para los niños", *ABC* 5 de enero: 93.

Pujol, Sergio Alejandro. 1993. *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Colección Mitos. Buenos Aires: Beas Ediciones.

Ramírez Atehortúa F., Zwerg-Villegas A. 2012. Research Methodology: More than a recipe. *AD-minister, Universidad EAFIT*, Número 20: 91-111

Sibbald, Kay. 1998. "Tradición y transgresión en la poética de María Elena Walsh". En *Poéticas de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio*, eds. Lady Rojas-Trempe y Catharina Vallejo, 49-61. Miami: Ediciones Universal.

Telérico. 1975. "La vuelta de milagros Valdés", *ABC* (9 de agosto): 67

Telérico. 1975. "Muchos globos", *ABC* 13 de setiembre: 71

Walsh, María Elena. 1965. *El reino del revés*. Buenos Aires: Fariña Editores.

Walsh, María Elena. 1966. *Cuentopos de Gulubú*. Buenos Aires: Fariña Editores.

Walsh, María Elena. 1994. *Las canciones*. Buenos Aires: Seix Barral.

Zorrilla, China. 2008. "Su talento no ha sido apreciado justamente". *La Nación, ADN*, 16 de agosto: 57.

Discografía

Rosa León. 1974. *Cuentopos*. EMI (Spain) 1J 054-21144

VV. II. 1997. *Cantamos a María Elena Walsh*. Sony Music Entertainment (Argentina) S.A. 2-484707

Audiovisuales

Cuentopos. Cabecera del archivo de la serie, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentopos/> [Consulta: 15/3/2019].

Cuentopos. Archivo <http://www.rtve.es/television/archivo/decadas/> [Consulta: 15/3/2019]

Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza

ÁNGEL MEDINA Y TOYA SOLÍS

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Quilapayún, Transición democrática, Agermanament, Sello Gong, censura.

Keywords: *Quilapayún, Spanish Transition to democracy, Agermanament, Gong Records, censorship.*

Cita recomendada:

Medina, Ángel; Solís, Toya. 2019. "Primeras presencias de Quilapayún en la España de mediados de los 70: cantos de compromiso y esperanza". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

PRIMERAS PRESENCIAS DE QUILAPAYÚN EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DE LOS 70: CANTOS DE COMPROMISO Y ESPERANZA ¹

Ángel Medina y Toya Solís

Resumen

Este artículo estudia la comprometida presencia del grupo chileno Quilapayún en la España de mediados de los 70, desde las postrimerías del franquismo hasta los primeros momentos de la Transición. En esta recepción destacan hechos como el papel de diversas asociaciones y actividades de la España del exilio y la emigración, la percepción social del paralelismo entre el golpe pinochetista (1973) y el golpe franquista de 1936 que desembocó en la Guerra Civil, el significado de organizaciones cristianas como la catalana Agermanament, la apuesta del sello Gong (de Movieplay) por la Nueva Canción Chilena, las iniciativas de personalidades diversas de la cultura audiovisual del momento, como Gonzalo García-Pelayo, la censura y la limitación de acceso a los recitales por cuestiones de edad o las herencias y refracciones derivadas de las versiones de algunas de sus creaciones más célebres. El trabajo parte de abundante material hemerográfico, complementado con documentación archivística, tanto del Fondo Quilapayún del Archivo de Música Popular Chilena (Santiago de Chile), como del Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). El artículo pretende aportar algo de luz a un aspecto muy concreto del devenir de la Nueva Canción Chilena en los años iniciales del exilio en Europa a través de la actividad del paradigmático grupo Quilapayún y su comprometida y exitosa presencia en la vida musical española del cambiante período acotado.

Palabras clave: Quilapayún, Transición democrática, Agermanament, sello Gong, censura.

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

Abstract

The Chilean band Quilapayún has been intensively active in Spain during the 1970s. This article analyzes the influence of this band in the political movements during the last years of Franco's dictatorship as well as in the early years of Spanish Transition to democracy. We focus on the impact of a series of events to understand the reception of the band, such as the activity of several organizations of Spanish emigres and exiled people; the social perception of some kind of parallelism between the Chilean coup d'état in 1973 and the Spanish coup in 1936 that resulted in a civil war; the significance of catholic associations such as Agermanament, a religious institution originated in Catalonia; the support of Gong (a record label owned by Movieplay) to the "New Chilean Song"; the individual initiatives by personalities from the audiovisual scene, i.e. Gonzalo García-Pelayo; the censorship together with a limited access to recitals, especially regarding age restrictions; and last but not least the legacy and the covers of Quilapayún's best-known songs.

In this research we went through a significant amount of hemerographic resources, we have also obtained data from different archives, particularly from the Fondo Quilapayún in the Archivo de Música Popular Chilena, (Santiago de Chile) and from the Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). The aim of this article is to shed light on the evolution of the "New Chilean song" in the early years of Quilapayún's exile in Europe, approaching the activity of this paradigmatic folk band together with their political commitment, and their success in the Spanish musical scene during the transition to democracy, a period characterized by a profound social and cultural change.

Keywords: *Quilapayún, Spanish Transition to democracy, Agermanament, Gong Records, censorship.*

Introducción

La década de los 70 del pasado siglo XX ofrece en España una particular riqueza histórica. La principal razón de ello estriba en la rápida sucesión de diversos (y aún contrastantes) modelos políticos: franquismo, posfranquismo y Transición democrática. Este período fue también muy sugerente desde el punto de vista de la recepción de músicas populares foráneas, entre las que merece mención especial la continuidad e incremento de las provenientes de América Latina. Este transvase se acrecentó por el exilio derivado de los golpes de estado habidos en importantes naciones americanas (Chile, Argentina, Uruguay, entre otras).

Las posibles ventajas de España para los exiliados latinoamericanos —en algunos sentidos— se contrapesaban con una situación política muy inestable en buena parte de la década de los 70 y normativas de acogida poco flexibles. Existía el sentimiento de que el Estado no se portaba tan generosamente con los exiliados latinoamericanos como Latinoamérica lo había hecho en su día con los exiliados y emigrantes españoles. Con todo, se reconocía que España era una opción deseada por muchos, y ello por razones de lengua, historia, afinidad cultural o lazos familiares. Señala Enrique Méndez, en unas reveladoras conversaciones sobre este asunto, que la “opción no española y diría también no francesa, es una opción de conveniencia, es la de ir donde se resuelven problemas. En cambio, la opción española es una opción vital” (Méndez *et alii* 1979: 10).

Estos flujos humanos tuvieron su impacto en las distintas esferas de la música (creación, interpretación, enseñanza, etc.), tanto en el mundo de la música académica como en el de las músicas populares. Se desarrolló una nueva sensibilidad hacia las músicas étnicas, abierta sin recelos a las manifestaciones más lejanas. También surgió una mirada renovada hacia las propias, muy necesaria porque el mundo de las músicas de tradición oral había tenido que soportar en buena medida la tutela de determinadas entidades del franquismo.

En aquellos años, una simple casete de música andina era suficiente para animar cualquier velada amistosa de ambiente universitario. De hecho, empezaron a proliferar por toda España los grupos que tocaban (y a veces destrozaban con entusiasmo) piezas tan memorables como “Vasija de barro”,

“El pájaro campana” o el archifamoso “El cóndor pasa”, imaginario andino que, dicho sea de paso, ya había sido construido en París desde los años 50 con una admirable aceptación por parte de la sociedad francesa (Rodríguez Aedo 2014a). También era frecuente, en los 70, que una parte del ocio se desarrollase en los pubs, donde podía haber música en vivo a cargo de intérpretes latinoamericanos más o menos profesionales.

1. El caso de Quilapayún

Partimos de la base de que, como subraya Ariel Mamani (y no es el único en esta idea), “la diáspora de la Nueva Canción Chilena (NCCh) es un terreno poco explorado, con una presencia escasa de trabajos en relación a otro tipo de experiencias en el exilio” (Mamani Cotonat 2013: 10). Javier Rodríguez Aedo sostiene el mismo dictamen: “aún queda por restituir el lugar que le corresponde a la producción cultural y musical chilena creada en el exilio” (Rodríguez Aedo 2014a: 219). Por otro lado, la valiosa aportación de Diego García Peinazo sobre la NCCh en España es, a la vez, amplia en lo que abarca y más limitada por centrarse en el análisis de los órganos de expresión del PSOE y del PCE, cuyas primeras y muy escasas noticias datan de 1977 y 1974 respectivamente (García Peinazo 2012).

De modo que las primeras presencias de Quilapayún en la sociedad española podrán servirnos como botones de muestra de procesos de mayor calado. Por ejemplo, permiten vislumbrar el papel de la España del exterior, el signo progresista y solidario de ciertas organizaciones cristianas y la aportación de determinadas iniciativas discográficas, entre otros aspectos.

Este grupo fue uno de los grandes emblemas del exilio chileno en Europa y su presencia en España resultó paradigmática por los especiales paralelismos que, como veremos, se establecieron entre este país y Chile. Esto no significa que infravaloremos el trabajo de grupos y cantautores como Inti-Illimani, los Parra, Víctor Jara, Patricio Manns, Los Jaivas, entre otros, que también tuvieron su público en España. Por no hablar de los que incluso residieron en nuestro país, como Alejandro Lazo (colaborador, por cierto, del eminente compositor chileno Gabriel Brncic, radicado en Barcelona y maestro de la música electroacústica) o el Grupo Iquique. Dirigir el foco básicamente sobre Quilapayún permite ejemplificar con mayor nitidez de qué modo algunas

de estas músicas latinoamericanas fueron capaces de participar en la construcción del cambio que la sociedad española estaba buscando con más ahínco a medida que el régimen franquista entraba en una inexorable pero peligrosa descomposición. Comunistas militantes por entonces, los músicos chilenos no sólo gustaban a los militantes o simpatizantes del PCE (aún clandestino) sino que constituían también un referente para capas sociales más amplias, que podían incluir desde el mundo de los cristianos de base hasta la burguesía culta y democrática o sectores de profesiones liberales que nutrían aquello que se llamó “la progresía”.

A fines de los 60, los Quilapayún contaban ya con una seria producción discográfica. Por ejemplo, el álbum *Basta*, de 1969, en el que aparece su célebre canción “La muralla”. También es obligado recordar que en noviembre de ese año Quilapayún tiene un encuentro crucial con el compositor Luis Advis (Iquique, 1935; Santiago de Chile, 2004). La comunicación fue inmediata. Al tiempo que el compositor académico estaba dispuesto a emplear recursos de la música tradicional, los jóvenes intérpretes de canciones populares y comprometidas deseaban amplificar de alguna manera el género “canción” mediante obras de mayor vuelo. Tanto aquél como éstos compartían una profunda conciencia social y un fuerte compromiso moral contra la injusticia. Así surge *Santa María de Iquique, Cantata Popular*, con música y texto de Luis Advis. El anhelo de obras de amplio aliento no era nuevo en Latinoamérica, pero la *Cantata* marcó un hito en la versión de Quilapayún. La composición fue grabada en Santiago de Chile en 1970. Este vinilo figura en las más reducidas listas de los mejores discos chilenos de todos los tiempos. Por tanto, desde el mismo comienzo de la nueva década de los 70, el grupo poseía una respetable trayectoria en cuanto a compromiso político, asunción transformadora del folklore y ambición formal y artística en contacto con recursos de la tradición académica.

2. Matices de la recepción

La propia cronología de la recepción cambia en función de los matices que se comentan a continuación. En términos esquemáticos, las primeras presencias significativas del grupo se sitúan en los años 1974 y 1975. Pero es preciso distinguir, en primer lugar, entre la recepción de Quilapayún en España

y la recepción en el resto de Europa; y, en segundo lugar, entre la España del "exterior" y la del "interior".

En cuanto a la primera dicotomía, las giras del grupo por Europa (habidas entre 1968 y 1973) habían acercado el trabajo de Quilapayún a determinadas capas de la sociedad de no pocos países, pero no incluyeron a España. Además, desde principios de los 70, el grupo cuenta con el explícito apoyo del nuevo gobierno de Unidad Popular, como verdaderos embajadores culturales y propagandistas de la vía chilena al socialismo representada por el presidente Salvador Allende. Ya sabíamos desde Damón que la música puede ser cuestión de Estado y, por tanto, "no es inocente", por recordar la célebre sentencia de Jacques Attali. Pero la experiencia era única y suscitaba preguntas que el conjunto chileno podía ayudar a responder. En el viejo continente había interés, curiosidad y hasta un cierto temor ante el mensaje de Quilapayún. Algo de esto se advierte en el Instituto para la Cooperación Internacional de Viena cuando, en 1971, estaban gestionando un recital del grupo chileno. Ingrid Karner, en nombre del director del Instituto, acepta su programa y confirma que cuentan con el apoyo de la embajada chilena, pero sugiere que omitan la canción titulada "La bola" (directo elogio de la Cuba de Castro) y la sustituyan por otra "que no tiene una orientación unívoco a una partida política"² (sic). La idea era, según se desprende de la carta de Karner, mostrar en Austria la cultura y la problemática social de Latinoamérica, "pero dejar abierto todas soluciones de estas problemas entre una reforma democrática y una revolución socialista" (sic)³.

Justo estando inmersos en una nueva gira europea, iniciada en agosto de 1973, sobrevino el golpe de Estado del general Augusto Pinochet (11 de septiembre de 1973) y la inmediata y sangrienta represión. El cantautor Víctor Jara, amigo, mentor, director y artista invitado de Quilapayún en los primeros años, es una de las víctimas más lloradas, en parte por su significado artístico y en parte por lo atroz de su martirio. Quilapayún tiene que quedarse en el exilio,

² Carta mecanografiada de Ingrid Karner a Eduardo Carrasco (Viena, 4/3/1971). Archivo de Música Popular Chilena (Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, a partir de ahora AMPCh), Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-123. Disponible on line: <https://archivodemusica.wordpress.com/jalohhsdksaklhdcd/>

³ *Ibíd.*

concretamente en Francia. Éste sería su país de acogida como exiliados políticos hasta su retorno a Chile en 1988.

Mientras en buena parte de Europa la música de Quilapayún circulaba con normalidad en discos y conciertos, aunque sin gozar de excesiva popularidad, en España (antes de 1974) sólo se conocía algo de su quehacer en círculos muy limitados y únicamente a través de discos y casetes. O sea, con poco impacto social, a modo de pre-recepción, incluso, en algunos casos, con una comprensión no muy clara de sus objetivos. Así, en una selección de novedades discográficas de cierto diario, en la temprana fecha de 1971, se da cuenta de la salida en Emi-Odeón del disco *El canto del cuculí*. El lacónico comentario, que reproducimos íntegramente porque no tiene desperdicio, dice así: “No es auténtico folklore por estar hecho con mentalidad universitaria, pero es muy agradable de escuchar” (*Diario de Burgos* 1971: 21). Bien es verdad que algunos autores han espigado otras notas periodísticas un poco más positivas y dotadas de mayor contenido, como una de Alberto Míguez ya recogida por Rodríguez Aedo, de mayo de 1972, donde resalta la distancia de la NCCh tanto del purismo folklorista como de la “dependencia descarada de otros lugares” (Míguez 1972: 26). Pero lo cierto es que todo lo concerniente a Quilapayún se movía en España, a principios de los 70, en ambientes extremadamente minoritarios.

3. Quilapayún y la España del exterior

Además de la dicotomía Europa/España, existía otra dualidad en tensión dialéctica que se refería, como ya se indicó, a la España "del exterior" frente a la España "del interior". Este tipo de oposición también se instaló en la sociedad chilena tras el golpe, lo cual condujo a que la NCCh tuviese que buscar estrategias muy sutiles de supervivencia en el interior de Chile, como subrayó Juan Pablo González, al mismo tiempo que era aclamada en buena parte del exterior. Este autor contrapone el éxito internacional de la NCCh en el exilio con las nuevas funciones que su difícil supervivencia le depara en el Chile de la dictadura, donde actuaría, con todas las limitaciones de la represión y de la censura imaginables, “como práctica y discurso de divergencia, construcción de memoria colectiva, e influencia ética y estética” (González 2016: 67).

Ciertamente, la solidaridad internacional con Chile fue extraordinaria. En la Europa libre y democrática (y, a decir verdad, en los cinco continentes) se sucedían innumerables manifestaciones y actos contra la dictadura de Pinochet y en recuerdo de Allende, Víctor Jara y lo que había significado la Unidad Popular. En los países europeos del bloque comunista se partía de la propia afinidad ideológica a nivel estatal, así que la oposición a la dictadura chilena y el apoyo a la NCCh eran perfectamente institucionales. Lo cierto es que Quilapayún, a través de su música, de sus testimonios y de su presencia incansable, tuvo un importante papel en este movimiento generalizado de repulsa a la dictadura chilena desde ese mismo septiembre de 1973.

En España la situación era más compleja que en el resto de Europa para este tipo de manifestaciones, pues la dictadura militar de Franco seguía en pie. Baste decir que el aparato policial controlaba incluso a quienes asistieron a cierto funeral celebrado por el alma de Allende en la Iglesia del Pilar de Tenerife. Una nota interna consigna los nombres de varios de los asistentes (y allí aparece Elfidio Alonso, al que luego veremos como líder de Los Sabandeños) y señala que eran “todos ellos de clara postura anti-régimen”⁴. Molestaba incluso la propia esquila y aún más cierto editorial de *La Hoja del Lunes* de Barcelona del 18 de septiembre de 1973⁵.

Mas existía una España "del exterior", en parte nutrida del exilio derivado de la Guerra Civil y en parte de la emigración, donde el proselitismo de la izquierda (clandestina en el interior) tenía mejores medios y mayor visibilidad y efectos. En esa porción de la sociedad española del exterior, el grupo chileno va calando desde 1973. Ese año, al poco del golpe militar, se celebran numerosos actos de solidaridad con Chile en muy diversos lugares de Europa. Precisamente algunos de ellos estuvieron movidos por comités y organizaciones españolas que, paralelamente, recababan esa misma solidaridad con los represaliados y presos políticos que nutrían las cárceles franquistas. La *vox populi* del momento establecía paralelismos entre el golpe pinochetista contra el gobierno de la Unidad Popular y el golpe contra la II

⁴ Nota interior. Asunto: funeral por el alma de Salvador Allende. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA, en lo sucesivo), AGA (03) 107.001. Caja 42/089.82, carpeta 9 “Chile: Salvador Allende Gossens. Fallecimiento y Golpe de Estado”.

⁵ Hoja manuscrita de 18/9/1973, adjunta a la noticia de la *Hoja del Lunes* de Barcelona. AGA (03) 107.001. Caja 42/089.82, carpeta 9 “Chile: Salvador Allende Gossens. Fallecimiento y Golpe de Estado”.

República que derivó en la Guerra Civil de 1936-1939 y en la larga dictadura franquista. Pero no sólo se trata de una opinión popular. En efecto, la solidaridad internacional con Chile fue de tal calibre que, en palabras de Ariel Mamani, permitiría recordar el caso español, pues acabó “transformando la causa (quizás como había sido décadas atrás la España republicana) en un emblema generalizado de la izquierda y el progresismo” (Mamani Cotonat 2013: 22). Y, naturalmente, los paralelismos se daban también al pensar en los exilados, asesinados, desaparecidos y presos políticos que España y Chile padecían como una lacra ignominiosa, aquélla cerca del final y éste en el más cruel de los principios.

Hubo acciones directamente relativas a esto que se viene diciendo. Por ejemplo, el 13 de octubre de 1973, el Comité Francia-España había organizado en Argenteuil (Francia) un acto de apoyo conjunto a España y a Chile en el que se puso expresamente de relieve el paralelismo entre los militares golpistas del país americano y el caso del régimen franquista. Allí intervinieron los Quilapayún, acogidos “con indescriptible entusiasmo”, con todo el mundo coreando aquello que daba título a uno de sus primeros discos: “el pueblo unido, jamás será vencido” (*Información Española* 1/12/1973: 20). Por su parte, la *Tarde de solidaridad con el pueblo chileno* (Utrecht, Holanda, 28/10/1973) estuvo organizada por Chile-Comité con la colaboración del Club Miguel Hernández, pantalla asociativa del PCE.

Quilapayún no sólo participaba en numerosos actos contra la dictadura de Pinochet, sino que se sumaba con igual entrega a otras causas, como hemos visto en el citado caso de solidaridad hispano-chilena de Argenteuil. Incluso lo hacían (y era muy celebrado) cuando se trataba de actividades estrictamente limitadas a la solidaridad con los presos políticos españoles. Así ocurrió en una de las más sonadas ediciones del festival “6 horas con España”. Nos referimos a la celebrada en el Forest National de Bruselas el 7 de diciembre de 1973. Fue un auténtico festival, organizado por Amitiés Démocratiques Belgo-Espagnoles en colaboración con el CISE de París (Comité de Información y de Solidaridad con España). Imposible enumerar el impresionante elenco de los artistas que participaron en este acto de solidaridad con los presos políticos españoles, pero a modo de muestra, citamos a Paco Ibáñez, G. Moustaki, Pia Colombo, Cuarteto Cedrón y, entre otros muchos, Quilapayún. Todos los intérpretes,

pues, eran muy sobresalientes y “ofrecieron un exaltante espectáculo de inspiración popular y revolucionaria, al que un público íntimamente compenetrado reservó una acogida entusiasta” (*Información Española* 16/12/1973: 23).

Esta revista que acabamos de citar, *Información Española*, se publicaba en Bruselas y era de clara orientación comunista. Proviene de los periódicos *Libertad* (1963) y *Libertad para España* (1965), de periodicidad variada a lo largo del tiempo. Estuvo activa hasta finales de 1974 (Ait-Bachir 2011). *Información Española* dedicó amplio espacio al golpe de Estado de Chile, a la subsiguiente represión y a la resistencia de los exiliados de dicho país activos en Europa. También a Quilapayún, que se convierte en muy poco tiempo en el emblema sonoro no sólo del exilio chileno sino de la propia música chilena. De hecho, cuando la Junta Militar mandó de gira a cierto grupo chileno, de marcada ideología derechista y posicionamiento claro a favor de la dictadura, recibió el rechazo y el boicot activo de los simpatizantes de la causa chilena. Eso fue lo que ocurrió el 15 de mayo de 1974 en Fráncfort, donde la presión popular obligó a cancelar el concierto (los músicos y el cónsul tuvieron que salir escoltados por la policía) que, como remate de la protesta, fue sustituido por un acto de fuerte contenido antifascista, en contra de la Junta Militar y a favor de la Unidad Popular. Además de la crónica de los hechos, figura en esta página una especie de titular en la parte inferior de la misma, donde se indica que ya hay representantes de la canción chilena, que éstos viven en el exilio y, en concreto, se citan como ejemplo a los grupos Inti-Illimani y Quilapayún. De estos últimos encontramos también en dicho medio algún anuncio de sus discos, o bien algunos de los versos de la *Cantata de Santa María*. Por cierto, no se menciona en ningún momento el nombre del grupo pro-pinochetista, pero cruzando diversas informaciones suponemos que se trata de Los Quincheros que, en efecto, se pusieron de inmediato de parte de la dictadura y en 1974 tuvieron actividad en Fráncfort.

4. Agermanament: Quilapayún con los cristianos solidarios (Barcelona 1974)

Queda certificado, pues, que la España del exterior fue el marco sociológico donde se operó la primera recepción significativa de Quilapayún,

sobre todo desde 1973, cuando el grupo se constituye en paradigma del arte comprometido, del exilio chileno y de la lucha desde la cultura contra la dictadura pinochetista. Todo esto nos lleva a indagar en la difícil situación de la España del interior.

Las primeras actuaciones de Quilapayún en España fueron las celebradas en el Palau Blaugrana (“Blau Grana” en la grafía de entonces) de Barcelona, el 20 y el 21 de septiembre de 1974, o sea, al cabo de poco más de un año del golpe militar en Chile y con Franco aún al frente del Estado español. Estos recitales fueron posibles gracias a Agermanament (“hermanamiento”, en catalán), asociación cristiana solidaria con los más necesitados de cualquier parte del mundo. No es casual que, ya en sus primeros tiempos, en los años 50, Agermanament tuviese una particular presencia en Chile, buque insignia de sus proyectos de cooperación internacional. Tampoco es casual que, en los años finales del franquismo, Agermanament ocupase una posición decidida en la lucha por las libertades en su propio entorno y que diese cobijo en su sede barcelonesa a grupos de izquierda que no podían todavía reunirse abiertamente en otro tipo de lugares. Por entonces, los seminarios diocesanos, parroquias e incluso los propios obispados se habían empezado a abrir a las corrientes más renovadoras derivadas del Concilio Vaticano II y albergaban encierros de trabajadores y actos que en otros espacios podrían ser más fácilmente interrumpidos por la policía, aunque a veces ni siquiera se respetaban los recintos sagrados, como ocurrió con la detención de los sindicalistas encausados en el célebre Proceso 1001 en 1972. La posición de Agermanament concitó las iras de los radicales de extrema derecha, de modo que la sede de la revista homónima acabó siendo saqueada por uno de estos grupúsculos, el PENS, Partido Español Nacional Socialista, que dejó allí pintadas con sus siglas junto con amenazas de muerte para la cabeza visible de la organización, Josep Ribera, y cruces gamadas, además de causar grandes destrozos. Este asalto fue repudiado en diversos medios y en algunos con particular vehemencia. El Comité Ejecutivo del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña, hermano ideológico del PCE, por si a algún lector le despista la “S” de sus siglas) firma en Barcelona, el 16 de mayo de 1973, una larga declaración programática donde, entre otras cosas, se acusa al gobierno “Franco-Carrero” de la ola de vandalismo de los Guerrilleros de Cristo Rey, el

PENS y “otros grupos parapoliciales que agreden a las personas, asaltan los despachos de los abogados laboristas, las librerías progresistas, los centros religiosos, etc., y que saquearon recientemente en Barcelona el local de la revista católica AGERMANEMENT”⁶ (PSUC 1973: 67).

Estos ataques a los cristianos progresistas del movimiento apostólico no son una consecuencia de un hipotético rechazo a cuestiones teóricas relevantes, como la teología de la liberación (cuyo desarrollo y efectos tienen eco principalmente en el ámbito latinoamericano) sino que son la cifra de la encarnizada lucha operada entre las fuerzas del cambio y las del inmovilismo (el “búnker”, como se decía entonces) y del trauma que suponía para estas últimas ver a una parte de la Iglesia, que cargaba con un pasado de objetivas connivencias con el franquismo, posicionarse a favor de la libertad. Éste es, pues, el contexto donde la iniciativa de Agermanament de traer a Barcelona a Quilapayún adquiere todo su sentido y toda su grandeza.

Treinta y cinco años después, en 2009, Barcelona quiso recordar ese concierto y se decidió homenajear a Quilapayún. El acto oficial tuvo que esperar al 29 de octubre de 2010 y transcurrió en el noble espacio del Saló de Cent del Ayuntamiento de Barcelona. Los tres nombres de referencia en el impulso para este homenaje son: Eulogio Dávalos, Marcial Mira y José Luis Vergara, que fue el portavoz y cuyas palabras están disponibles en la web oficial del grupo (Vergara, Dávalos, Mira 2010).

Lo primero que destaca Vergara es el papel de la citada asociación Agermanament, en nombre de la cual intervino Jaume Rodri. Vergara comenta que, además de pasar las canciones por la preceptiva censura, los organizadores pidieron “permisos para un recital en beneficio de las misiones y algunas anécdotas más que ahora producen risa, pero entonces eran pura estrategia. Estábamos todavía en dictadura” (Vergara 2010).

La narración de aquellos momentos vividos en 1974 no deja lugar a dudas sobre la emoción enorme que los rodeó. Vergara alude a la incredulidad entre lágrimas de los miembros del grupo ante tan cálida acogida; y concluye

⁶ El original está en catalán, con la tipografía característica de las multicopistas de cliché que tanto se usaron en la clandestinidad. Esta declaración, al margen de su circulación clandestina en Cataluña, se publicó en México D. F., en medios del exilio catalán en ese país (PSUC 1973). Original: “altres grups parapolicíacs que agredeixen les persones, assalten els despatxos dels advocats laboralistes, les llibreries progressistes, els centres religiosos etc., i que varen saquejar recentment a Barcelona el local de la revista catòlica ‘AGERMANAMENT’”.

señalando que sus canciones son “una referencia directa y entendible de la solidaridad, de la justicia y la libertad” (Vergara 2010). Por entonces, para que no nos olvidemos del nombre de los protagonistas, Quilapayún estaba integrado por Eduardo Carrasco, Willy Oddó, Hernán Gómez, Carlos Quezada, Hugo Lagos y Rodolfo Parada.

Las dos actuaciones de Quilapayún que llenaron el Palau Blaugrana convocaron a más de 10.000 personas, todo un éxito de público. Son muchas, sin duda, pero el valor histórico que hoy día se concede a estos recitales en diversos textos memorialísticos sobre la Transición, páginas web y otros medios, no sería el mismo si en aquel momento no hubiese circulado la noticia en los ambientes progresistas. A esto contribuyó decisivamente el conocido escritor Manuel Vázquez Montalbán al firmar un artículo en la revista *Triunfo* sobre estas actuaciones. Su crítica analiza la música de Quilapayún como un producto de síntesis entre fuentes de la canción hispánica, la adaptación que se produce en América y la incorporación de amplio instrumental autóctono (tarca, pinquillo, etc.) al lado de los instrumentos más internacionales, como la guitarra. Recuerda que Quilapayún estaba de gira cuando sucedió el golpe de Estado, “gira que parece haberse convertido en un peregrinar sin horizonte determinado, aunque legitimado por la acción y la esperanza” (Vázquez Montalbán 1974: 70).

No menos interesante nos resulta un artículo de Soledad Balaguer sobre estos recitales. Se publicó en *El Ciervo*, veterana revista de cultura y temas varios de explícita ascendencia cristiana, renovadora y muy libre en cuanto a las opiniones de los colaboradores. La periodista muestra esa curiosidad sobre la vía chilena a la que ya hicimos mención, pues considera que se trataba de “dar a comprender al mundo lo que era la realidad chilena, la esperanza del tercer mundo de Latinoamérica” (Balaguer 1974: 19). Alude también a la emoción de pronunciar “de forma autorizada” (palabra que la autora entrecomilla) la célebre consigna: “el pueblo unido jamás será vencido” (Balaguer 1974: 19). El ambiente resultó “electrizante”, con nutrida presencia policial y sin disturbios, con emoción ante las canciones y el recuerdo de Víctor Jara. Soledad Balaguer introduce tres observaciones de mucho interés. Por un lado, da por sentado que todos los asistentes (que cifra en 6.000 el día del recital al que ella asistió) “sabían muy bien qué habían ido a hacer” (Balaguer

1974: 19). Y lo argumenta con el “conato de abucheo” que se inició al anunciar que iban a cantar “Duerme negrito” de Atahualpa Yupanqui, al que la periodista achaca una línea “entre conciliatoria y burguesa” (Balaguer 1974: 19). Se advierte un notorio desconocimiento por parte de la periodista y, en cierto modo, también por parte de los asistentes. Algo bastante comprensible, pues al público de entonces (y en buena medida al actual) le sorprendería conocer el pasado comunista de Yupanqui, con innumerables actividades militantes desde su afiliación al partido en 1945 (Corrado 2010). Esta vertiente no se aireaba en España, donde era un habitual de TVE y donde su éxito de referencia fue “Los ejes de mi carreta”, muy por encima, a nuestro juicio, de “Duerme negrito” o “Camino del indio”, por citar piezas que también gozaron de notable aceptación.

En segundo lugar, Soledad Balaguer constata que las percepciones que podían extraerse de la España del exterior no siempre cuadraban con la realidad del país. Sus palabras son clarificadoras:

Los Quilapayún, que habían llegado a Barcelona con una idea muy diferente de la realidad del país —venían de la capital francesa, y pensaban que la alianza Carrillo-Calvo Serer, por ejemplo, era un movimiento masivo y prácticamente admitido por Madrid— se dieron cuenta, rápidamente, de la verdadera situación, y, por lo tanto, del valor y la significación profunda de los recitales del Palau Blau Grana (Balaguer 1974: 19).

En tercer lugar, alude a una cierta diversidad del público pese a ese saber muy bien a qué se había ido allí: “Universitarios, obreros, gente de barrios, abogados, chilenos en el exilio y numerosos miembros de la Fuerza Pública Armada” (Balaguer 1974: 19). Éste era el público de los recitales, siendo el último colectivo el único que no aplaudía y gritaba, como ironiza la periodista, pues estaba allí porque la autoridad consideraba que era un acto que podía resultar subversivo.

Precisamente esta asistencia relativamente heterogénea nos lleva a mencionar una idea de García Peinazo: “A nuestro juicio, dicha música pudo funcionar desde lo simbólico como un pacto más de los acaecidos en la Transición”, y líneas antes sostiene que “estas formaciones políticas vieron en la NCL una vía para dialogar en torno a temas como la internacional socialista,

el eurocomunismo, la renuncia al marxismo, la celebración del consumo, la religión, la hispanidad o los movimientos de izquierda latinoamericana” (García Peinazo 2012: 135). Naturalmente, nada de esto último existe en los años a que ahora nos estamos refiriendo, pero nos parece que, de manera embrionaria, la pluralidad de sectores sociales que se acercaron con auténtica empatía a la nueva canción latinoamericana viene a ser como un preludio de ese pacto que pudo haberse dado en los años inmediatamente posteriores. En otras palabras, la nueva canción no podía articular discursos políticos demasiado elaborados de cara a la sociedad española de los últimos años del franquismo, pero se perfilaba ya como un espacio de encuentro para una sociedad ávida de cambio y que acabaría constituyendo la emergente izquierda que pudo concurrir a las primeras elecciones libres de 1977 tras cuatro décadas de dictadura (García Peinazo 2012). Quilapayún, que es todo un paradigma, formó parte muy activa en la propia construcción de ambos procesos, tanto en los tiempos difíciles del tardofranquismo como en los años optimistas de eclosión de la libertad.

Hay otros dos hechos en el contexto de estos días de septiembre de 1974 que suelen olvidarse, acaso velados por el éxito de los recitales del Palau Blaugrana. El primero es la presencia de Quilapayún en un programa de Televisión Española (única existente por entonces). En concreto fue en el programa *Todo es posible en domingo*, emitido el 22 de septiembre de 1974, es decir, con los ecos de los recitales del Palau Blaugrana aún en el ambiente. Pocas veces el director de este espacio, Pedro Amalio López, pudo haberse sentido más satisfecho con la sintonía entre lo que predicaba el título del programa y uno de sus contenidos, pues cualquiera puede entender que, si se vigilaba con lupa un recital para unos miles de personas, las autoridades no iban a descuidar lo que se emitía para un número mucho mayor a través de la televisión pública en horario de máxima audiencia. Pero lo cierto es que, aquel domingo, lo que parecía imposible se hizo realidad.

Esta actuación tuvo cierto eco en la prensa. En una entrevista con Eduardo Carrasco se comenta el éxito de Barcelona, sus fundamentos en el folklore y también el formato académico de la *Cantata Santa María de Iquique*. Carrasco no deja de destacar que cantan “a la esperanza y la comunicación entre los pueblos” (*Diario de Burgos* 1974). Interpretaron tres canciones: “La

muralla”, “Qué lindas son las obreras” y “Chacarilla”. Además, define su orientación estética como “una reivindicación de lo autóctono frente a la penetración foránea” (*Diario de Burgos* 1974). Como curiosidad, consignamos que el propio Carrasco parece haber olvidado esta actuación (o acaso no la considerase como un auténtico programa), pues en una carta de 1985, donde presenta una cuidada propuesta para la televisión española, asegura que “nunca hemos hecho un programa de TV en España”⁷.

Volviendo a esa “reivindicación de lo autóctono” de la que hablaba Carrasco (es decir, lo latinoamericano frente a la cultura anglosajona), también hubo partidarios de ahondar en las identidades de los diversos territorios del Estado español desde una perspectiva “regional”, con carácter nacionalista en determinados casos. No era una novedad, pero lo que ocurrió en los 70 es que el fenómeno se extiende de manera imparable y, sin perder la carga emocional, se abrió paso una inquietud por lo propio dotada de una mayor intención política, con voluntad descentralizadora y reivindicativa. Si hubiese que visualizar este sentimiento creciente a mediados de los 70 en un solo acto público, tendríamos que referirnos al Recital de Pueblos Ibéricos. Este festival se celebró en terrenos de la Universidad Autónoma de Madrid, en la mañana y tarde del domingo, 9 de mayo de 1976. Se calculó una asistencia de 50.000 personas y se reconoció el éxito de los organizadores, la Federación de las Asociaciones Culturales de la Universidad de Madrid. Karmentxu Marín, desde el diario *El País*, informó con detalle de lo que valoraba como el “más grande festival *folk* que se recuerda” (Marín 1976). Hubo un ingente despliegue policial que no tuvo que intervenir. Cuando se analiza el elenco de músicos que participaron en este festival (Elisa Serna, Raimon, Pi de la Serra, Gerena, Labordeta, Víctor Manuel, Mikel Laboa, entre otros) parece claro que la división territorial, bajo ese concepto de los “pueblos ibéricos” (que incluía a Portugal, con Fausto y Victoriano animados a entonar con el público el ya casi himno “Grandóla, vila morena”, la canción de la revolución de los Claveles, de José Alfonso) resultó determinante. Podemos considerar que en este festival quedó entrevisto, desde el mundo de la música popular y muy pocos meses después

⁷ Carta de Eduardo Carrasco a Ángel Luis Ramírez y Rafael García Mediano, París, 27/9/1985, con una propuesta para participar en un programa de televisión en España. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-436.

de la muerte del dictador que había impuesto la unidad monolítica de España a machamartillo, el mapa plural (Portugal aparte) que habría de constituir el Estado autonómico sancionado por la Constitución de 1978. Y las muchas y diversas banderas, no menos que las propias canciones, así lo certificaban.

5. La mirada del censor

Volviendo a septiembre de 1974, queda por comentar su frustrada actuación en Madrid. Estaba prevista para el lunes, 23 de septiembre. En el teatro Alcalá-Palace se proyectaban dos sesiones de la película *Tal como éramos*. Después, a las 11 de la noche, actuaba Quilapayún. Ese escueto anuncio, camuflado en la cartelera cinematográfica, y la propia limitación de una sala de cine y teatro, por grande que sea, llama un tanto la atención tras lo ocurrido los días anteriores en Barcelona y en TVE. Ciertamente, la incertidumbre era absoluta. De ello da muestra una elogiosa nota publicada en el *ABC* el día anterior donde se confiaba en que hubiese suerte para que el concierto pudiese celebrarse, aunque el periodista advierte que “sería mejor esperar a que se confirmara” (Preciado 1974), pues ni siquiera el día antes había nada seguro sobre los designios gubernativos. Finalmente, no hubo autorización y el recital no se celebró y algunas fuentes apuntan a presiones de la embajada de Chile en Madrid para silenciar a Quilapayún.

No sería la única vez que se intentase acallar su voz. A la vista de los documentos administrativos cabe decir que el grupo fue prohibido en diversas ocasiones, pero en la mayoría se estableció una cierta negociación, a base de sustituir ciertas piezas por otras o por páginas instrumentales, cuando no mediante otras estrategias más sutiles para burlar a la censura, como actuar para una causa humanitaria o destacar el lado folklórico de su obra. Resulta innegable la preocupación de los censores ante la obra de Quilapayún. La censura seguía operativa hasta que diversas leyes de 1977 la acaban erradicando, aunque con matices en cuanto a ciertos temas. En la segunda quincena de abril de 1975 se inició una renovada oleada de prohibiciones musicales (tanto de recitales como de emisiones radiofónicas) que afectó a cantantes como Víctor Manuel, Julia León, José Antonio Labordeta, Enrique Morente, Elisa Serna y Luis Pastor. La anunciada presencia de Quilapayún en Valencia, en 1976, también tuvo sus encontronazos con la censura. En un

dictamen de julio se prohíben todas las canciones (de Jara, Carrasco, Advis y Soto), que constan en el dorso de dicho informe y muestran el tono de fuerte compromiso que tenía el grupo chileno por entonces: “El pueblo Unido jamás será vencido”, “La represión” I y II, “Compañero presidente”, “Chacarilla”, “Con el alma llena de banderas”, “El rojo gota a gota”, “Malembe”, “Plan leopardo”, “Himno por la unidad”, “Pido castigo”, “Cueca de la solidaridad”, “La batea” y “Muerte de Murieta”. Al mes siguiente, nuevo dictamen en el que se deniegan “Porque los pobres no tienen” y “Por montañas y praderas”⁸. Finalmente se autoriza el acto de Valencia para mayores de 18 años. Problemas semejantes están documentados para los recitales de Barcelona y San Sebastián de 1976 y 1977.

La calificación de los espectáculos por edades prosiguió (no como consejo sino con carácter imperativo) algunos años más después de la supresión de la censura. Los encargados de valorar los espectáculos para mayores de 18, 14 o para todos los públicos, desgranar comentarios que parecen heredar el tono de los censores convencionales. Todavía en abril de 1978, tras las primeras elecciones democráticas (1977) y con la Constitución en camino, hay algunos documentos valiosos en esta línea. Por ejemplo, los relativos a un recital de Quilapayún en Barcelona. Los diversos miembros del Pleno de la Comisión de Evaluación de Teatro y Espectáculos, presidida por el subdirector general de actividades teatrales, se reparten opiniones muy variadas, algunas tolerantes y otras con el aroma de los viejos tiempos de la censura. Concluyen que este recital ha de ser calificado para mayores de 14 años. En opinión de uno de los miembros de la Comisión, todas las canciones del grupo chileno ofrecen un “fuerte trasfondo político de tendencia comunista”, así como “una continua exaltación del obrero y del campesino y ataque al capitalismo”⁹. Otro vocal considera que se tratan temas “reivindicativos de justicia social, apelando a la guerra y a la muerte para conseguir ésta”¹⁰. Un tercer vocal entiende que los temas de Jara, Neruda, Advis, y demás, hablan

⁸ Fichas de Intérpretes, canción, poesía. Espectáculos. AGA (03) 52.018. Caja 71.672. TOP 23/37.608-38.104.

⁹ Expediente nº 230-78 del espectáculo “Recital de Canción popular Chilena Quilapayún”, 11/4/1978. AGA (03)046.000. Caja 73/10231, carpeta “Quilapayún 0230/78”.

¹⁰ *Ibíd.*

de “reivindicación, protesta, lucha y venganza”¹¹ y, al respecto de un pasaje de la *Cantata de Santa María de Iquique*, se indica que pese a estar este hecho “perfectamente situado en la época y lugar, no se descarta la posibilidad de que por analogía o simpatía, el recital pueda ser aprovechado para manifestaciones que afecten al orden público”¹². Era imposible que la masacre militar de Iquique, a comienzos del siglo XX, no se asociase con la represión pinochetista y, por extensión, con la lejana pero no olvidada represión del franquismo.

La *Cantata de Santa de María de Iquique* tuvo también, en estos años, una vida rica y en parte accidentada en España por otros factores, por ejemplo, la negativa del propio Luis Advis a que se interpretase en alguna ocasión¹³. La consulta de ciertos documentos de la censura sobre un recital del grupo argentino Hierque Mapu, ratifica la prevención contra la *Cantata* y, como muestra del celo de los censores, encontramos la sugerencia de uno de ellos para que los solicitantes del permiso “aclaren en qué consiste la acotación ‘interludio instrumental’, no vayan a interpretar ciertos himnos”¹⁴. En esta fecha del 24 de noviembre de 1975, a cuatro días de la muerte de Franco, está claro que se está pensando en *La Internacional*, obviamente tan prohibida como los partidos que la tenían como himno.

La jugada maestra de Gonzalo García-Pelayo

Existía en España una revista que era como una rara isla de libertad en el contexto opresivo del franquismo. Nos referimos a la ya citada *Triunfo*, muy sólida en política internacional, cultura, ensayismo político y que, de vez en cuando, dedicaba algún artículo a la música. Naturalmente, tuvo muchos encontronazos con la censura, pero, a la postre, su papel e influencia en los

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ Comunicación mecanografiada de la Delegación Provincial de la SGAE a Quilapayún (San Sebastián, 20/9/1978) donde se les advierte de que han recibido un escrito de la central de la SGAE referente a la representación prevista para el día siguiente de la *Cantata de Santa María de Iquique* “por el Indio Juan”, y que “Según deseo expreso del autor Luis Advis, esta obra no puede autorizarse”. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-191.

¹⁴ Expediente nº 716-75 del espectáculo “Recital Música Sudamericana”, 24/11/1975. AGA (03) 049.021, Caja 71/11.008.

años 70 resultaron muy notables. Pues bien, justo desde este medio introducimos a Gonzalo García-Pelayo, a través de una larga entrevista que le hizo a Joan Turner, viuda de Víctor Jara. García-Pelayo es un productor musical, cineasta y jugador profesional cuya vida y obra parecen de película. De hecho, su exitoso sistema familiar de análisis de las ruletas de los casinos dio lugar a una película, *The Pelayos* (2012), de Eduard Cortés.

En 1974 no poseía Gonzalo García-Pelayo el currículum que hoy lo singulariza, pero sus inquietudes estaban ya muy marcadas. Trabajó por esos años en Popular FM, Radio Nacional y Televisión Española, y formaba parte del Equipo Ozono (implicado en la posterior creación de la revista homónima). En estos ámbitos era colega y amigo de profesionales tan reconocidos como Diego Manrique, Jesús Quintero, Alfonso Eduardo, Moncho Alpente y Carlos Tena, entre otros. El caso es que se desplaza a Londres y realiza una entrevista a la citada Joan Turner (conocida igualmente como Joan Jara), exiliada en dicha capital con sus dos hijas, Manuela y Amanda. La larga entrevista (de cuatro páginas) es estremecedoramente notarial, aunque esto pueda sonar contradictorio. Joan, nacida en Londres, había ido a Santiago de Chile a fines de los 50 como bailarina y profesora. Se casó con Víctor Jara al poco de conocerse. La zona central de la entrevista es una crónica documentada día a día, hora a hora, del golpe, de la detención, de las torturas recibidas por Víctor, del poema que compuso en el estadio donde padeció junto con otros miles de presos, de las noticias confusas sobre la muerte, de la recuperación del cadáver maltrecho y del camino del exilio de la viuda y las hijas, posibilitado por la condición de ciudadana británica de Joan Jara. La entrevista fue “grabada y transcrita íntegramente el día 4 de agosto de 1974”, según indica el autor al final (García-Pelayo 1974: 39).

Gonzalo García-Pelayo estaba perfectamente sensibilizado con la situación chilena y conocía la Nueva Canción de ese país. Sus inquietudes como promotor, productor y, en suma, hombre de la industria musical, lo llevaron a crear el subsello Gong dentro de la discográfica Movieplay, donde tuvieron cabida músicas muy diversas, desde el rock con raíces hasta el folk. Él mismo ha explicado la aprobación de su propuesta: “Es una iniciativa mía que se realiza porque los ejecutivos de Movieplay quieren invertir en discos el

dinero ganado con la grabación de *Los Payasos de la Tele*¹⁵ (Lapiente Montoro 2014).

En este contexto abre conversaciones con la DICAP (Discoteca del Cantar Popular). La DICAP había sido cerrada en Chile, pero tenía oficina en París y apoyos operativos en Madrid. Esta colección se distribuía en Francia por Emi-Odeon, pero Emi deja la vía libre a la DICAP para que haga acuerdos con España, con Movieplay en concreto y más precisamente a través del sello Gong.

Ahora ya empiezan a encajar las diversas actividades de Gonzalo García-Pelayo que hemos ido relatando (entrevista a Joan Jara, creación de Gong, acuerdos con la DICAP) y esa confluencia de factores cristaliza en la apertura de la Serie Gong al mundo chileno de la resistencia, que se produce con la edición del icónico álbum *Te recuerdo, Amanda*, de Víctor Jara (1974). Fue un éxito. Además de la canción que da título al vinilo, circularon también otras del mismo disco, como “Plegaria a un labrador” o “A desalambra”.

En la citada entrevista de Luis Lapiente a García-Pelayo (versión ampliada disponible en la web), se alude por parte del entrevistador a las “rarezas” de Gong, en el sentido de ofrecer productos minoritarios, ejemplificando con el grupo húngaro Locomotiv y el caso de la música chilena. El productor matiza que realmente no fue así en cuanto a los latinoamericanos: “Nuestros primeros éxitos económicos fueron los discos de Víctor Jara y Quilapayún, antes que pegara ningún disco nacional” (Lapiente Montoro 2014), aludiendo por cierto a la barrera psicológica superada de las 100.000 copias vendidas. Tampoco extraña que ese primer éxito con el disco de Jara se debiera en parte al deseo de la sociedad española de ofrecer un tributo progresista al autor de canciones imprescindibles, al artista cuyo final, no por presentido (según se deduce de algunos testimonios) resultó menos espantoso. Otro LP de Víctor Jara fue el titulado *Canciones póstumas, Chile septiembre 1973*. El disco, aparecido en la serie Gong, igualmente bajo licencia DICAP (Discoteca del Cantar Popular), en 1975, incluye un “Homenaje a Víctor Jara”, a cargo de los guitarristas y compositores Eulogio Dávalos, chileno, y Miguel Ángel Cherubito, argentino, y otra pieza del mismo título del cantautor

¹⁵ Podemos encontrar la versión original y la ampliada en <http://gonzalogarciapelayo.com/musica/>

español José Antonio Labordeta. Lo que está claro es que la memoria colectiva tiene su parte de recuerdo y su parte de olvido, como sugirió Todorov, pero hay canciones que siguen proyectando sus ecos hasta el día de hoy y entre ellas nunca falta alguna de Víctor Jara.

El primer grupo chileno publicado en la Serie Gong fue precisamente Quilapayún. Así llegó a España, en 1974, de manera mucho más amplia que hasta entonces, el trabajo de este conjunto. El álbum elegido fue el ya mencionado *Basta*. Al año siguiente, 1975, se publica *Santa María de Iquique, cantata popular*, y en 1976, aparecería en este sello y serie, *El pueblo unido jamás será vencido*. En estos tres álbumes se condensaban buena parte de las inquietudes artísticas y de compromiso del grupo. Quilapayún había adquirido carta de naturaleza en España, justo en ese período complejo, aún a mucha distancia institucional (y a mucha menos en lo temporal y en el propio pulso de la sociedad) del sistema democrático y constitucional.

Con el paso del tiempo el papel de Gong encierra mayor significado. Esta iniciativa intelectual y empresarial de Gonzalo García-Pelayo puede verse como una apuesta por la creación de espíritu crítico, como un proyecto que, desde su perspectiva abierta a muchas músicas del mundo y atenta a las propias, contribuyó con su grano de arena a la construcción de una sociedad más libre. Además de los citados, sólo mencionar los nombres de unos pocos de los artistas que editaron en la Serie Gong (Pablo Milanés, Carlos Puebla, entre los latinoamericanos; unos Lole y Manuel rockeros, Amancio Prada, Manuel Gerena, Carlos Cano, Aute, el célebre grupo Triana, entre los españoles, y así hasta más de un centenar de registros), nos hace pensar que la banda sonora de los años 70 y, en sentido amplio, de toda la Transición democrática, tuvo en este subsello uno de sus principales laboratorios. Y aunque el liderazgo de García-Pelayo resultó indiscutible, no sólo en Gong sino también en otros ámbitos de su actividad, no se puede olvidar a la pléyade de colaboradores de la que supo rodearse. Jesús Ordovás presenta a Garciapelayo (sic) como “impulsor y cabeza visible de todo un equipo de gente infiltrada en Radio Popular FM de Madrid”, pero no se olvida de otros nombres, como Adrián Vogel (“mano derecha”), Julio Palacios, Álvaro Feito, Tina Blanco, Antonio Gómez, Paco Montes, J. C. Cifuentes, Manuel Domínguez, Pedro Valdivia, Vicente Quejiao, José María Goñi, Jorge Muñoz, Luis Quintana,

Chema, Paco Espelta “y un largo etcétera” (Ordovás 1987: 181), poniendo de relieve tanto el valor del emprendimiento individual como los buenos resultados que puede producir un equipo bien dirigido.

7. Quilapayún en el Pabellón del Real Madrid

Obviamente, la Serie Gong necesitaba una difusión que se iba logrando con la buena acogida de los discos en algunos medios informativos y, cuando era posible, con las propias actuaciones de los protagonistas. En el caso de Quilapayún se produjo una confluencia de intereses entre los planes del grupo y la gestión de García-Pelayo. Los recitales de Quilapayún en Madrid, en 1975, también tuvieron su historia, su épica y su anecdotario. El lugar elegido fue el Pabellón del Real Madrid.

Las autoridades, desde el ministerio comandado por Martín Villa, pusieron muchas dificultades. Por otra parte, se dudaba sobre si se llenaría el recinto, pero la venta de entradas fue tan bien que Gonzalo García-Pelayo (con estricta mentalidad de jugador, como suele reconocer) pensó en realizar no uno sino dos recitales sucesivos. Se podía ganar mucho más, aunque el riesgo también aumentaba. No resultó fácil convencer al conjunto chileno, pero finalmente fue posible ofrecer dos recitales. Con todo vendido, los integrantes de Quilapayún quedan retenidos en la frontera: aquello era la ruina. Hubo que hablar con la Dirección General de Seguridad y pasar por un sinfín de problemas. Javier García-Pelayo, hermano de Gonzalo, ha contado las interioridades de estas actuaciones, destacando el papel de José Varela para los asuntos de permisos y demás. Básicamente, admite que cubrieron el expediente indicando que Quilapayún era un grupo folklórico andino, lo que allanó el camino, a diferencia de lo que les había ocurrido a quienes ya lo habían intentado antes y, al parecer, habían etiquetado al grupo como “cantautores chilenos” (García-Pelayo 2009). Se recoge, con notable gracejo, la indignación del delegado gubernamental al personarse en el concierto y descubrir lo que había detrás de aquellos supuestos folkloristas. Unas tapas bien regadas con Varela, refiere J. García-Pelayo, tranquilizaron un tanto al engañado representante gubernamental. Todo estaba cambiando a gran velocidad y la realidad avanzaba hacia procesos imparables que se precipitarían tras la muerte del dictador en noviembre de este mismo año 1975.

En octubre de 1975, se sostiene en un importante diario que, en la anterior temporada no “ha surgido nada con más fuerza, ni más interés que los músicos de la Nueva Canción Chilena”; y se asegura (tal vez con cierto optimismo) que, en 1975, “conocida ya en todos los rincones de nuestro país la obra de Violeta Parra y de Víctor Jara, la atención se vuelve hacia grupos como Inti-Illimani, Koliahuara y Quilapayún” (ABC 1975). El segundo grupo es boliviano, como se indica en el mismo texto, pero se cita porque está representado en la colección de seis álbumes titulada *Canto de los pueblos andinos*, mencionada en la nota periodística. En suma, los años clave de la recepción del grupo chileno son 1974 y 1975, ampliándose un tanto la horquilla temporal hacia atrás y hacia adelante para complementar con los importantes matices señalados más arriba, el proceso de su significado en la sociedad española de los años 70.

8. Formas de un legado

La calidad intrínseca de las canciones de Quilapayún, su magnífico directo, dominio vocal y brillantez instrumental, el didactismo de sus recitales, el compromiso y la esperanza, entre otros factores, les valieron la categoría de maestros reconocidos. Si sus canciones son versionadas es porque se les considera como un paradigma, aunque puedan ser una reinención del folklore o una nueva lectura de obras preexistentes (Rodríguez Aedo 2014b). Cuando los que versionan ya no están tan directamente afectados por la problemática que aborda la NCCh, el punto de llegada puede distanciarse de la canción de base (“canción de base” es el término de Kurt Mosser que Rodríguez Aedo integra en su trabajo) tanto en el plano estilístico como en cuanto a la sociología de su recepción. Más que apropiarse de algo, tal parece (a veces) que se opera una cierta desapropiación. Pero, en todo caso, ello muestra el calado de los portadores originales (o que han actuado en la práctica como tales) en la sociedad que vive las versiones de su música.

Sólo el seguimiento de una canción como “La Muralla” bastaría para ver diversas modalidades del versionado. El propio Eduardo Carrasco, director del

grupo, consideraba que era “la canción más conocida en España”¹⁶. Ciertamente, sin duda, pero con la ayuda de las versiones habidas en los años previos. Así, la sosegada versión de Los Sabandeños, con sus efectivos de coro y acompañamiento de cuerda pulsada, a veces con el complemento de unas simples maracas, fue el modelo de versión respetuosa, temprana y próxima en muchos aspectos al modelo, con la solvencia característica del veterano conjunto canario. Pero ésta es, a su vez, el tipo de versión del que se apropiaron numerosas tunas universitarias, con elementos vocales e instrumentales semejantes, pasando de este modo “La Muralla” a convivir sin ningún problema con “Clavelitos”, en los alegres ambientes tunantescos, como síntoma de que el cambio político y sociocultural era ya una realidad y seguía ocupando nuevos espacios. No faltaron tampoco versiones para uso de coros mixtos y otras agrupaciones. En cambio, las versiones de “La muralla”, de Ana Belén, en solitario o con Víctor Manuel, se alejan de la canción base desde la propia inmediatez de la tímbrica y del estilo. Podríamos entenderlas como “refracciones pop” de la célebre pieza, aprovechando la metáfora que nos brinda ese concepto físico. Eso sí, como Ana Belén (de la que muchos pensaban que era la autora de la canción) fue una especie de musa de la Transición y Víctor Manuel tuvo expresas simpatías con el PCE durante esos años, además de trayectorias respetables, ocurrió que triunfaban tanto en las fiestas del PCE como en las listas de éxitos gracias a esa versión dinámica y no del todo bien resuelta en el estribillo dialogado. Versiones, nuevos públicos y nuevos espacios forman parte de la misma ecuación artística.

El legado de Quilapayún fue más allá del alcance de las versiones de sus canciones. Así, la aparición de cantatas en la música popular española de mediados de los 70 difícilmente puede concebirse sin la relevancia de este género en Latinoamérica y, muy en particular, sin tener en cuenta la *Cantata Santa María de Iquique*. Como ejemplo, destaca con brillo propio el caso de la *Cantata del Mencey loco* (1975), aunque hay algunas otras cantatas en fechas próximas, como *Los Comuneros* (1976), del Nuevo Mester de Juglaría, entre otras ya algo posteriores.

¹⁶ Carta de Eduardo Carrasco a Ángel Luis Ramírez y Rafael García Mediano, 27/9/1985, con una propuesta para participar en un programa de televisión en España. AMPCh, Fondo Quilapayún. CL QUI-COR-43.

La *Cantata del Mencey loco*, estrenada por de Los Sabandeiros en 1975, fue una composición de éxito y bastante versionada. El texto extracta parte del poema épico *La Tierra y la Raza*, del poeta canario de principios del siglo XX Ramón Gil-Roldán. La música y la coordinación general son de Elfidio Alonso, aunque hubo otros músicos implicados en la obra. Su contenido resulta fuertemente identitario y reivindicativo, oponiendo el mundo de los conquistadores españoles y el de los guanches nativos, en esa tensión entre lo foráneo y lo propio que encajaba muy bien con ciertas discusiones sobre la identidad canaria que empezaban a adquirir mayor importancia por entonces y que cuestionaban el fuerte centralismo del estado franquista: el *Manifiesto de El Hierro*, tan significativo, data de septiembre de 1976 (aunque sin Franco, el Estado aún no se había descentralizado como ocurriría a partir de 1978) y sirve perfectamente para ejemplificar las anteriores afirmaciones.

En esta obra, como ocurre en la *Cantata de Santa María de Iquique*, hay recitador, pasajes instrumentales, coro en funciones narrativas con base de peteneras, motivos recurrentes con función unificadora, canciones propiamente dichas y numerosos guiños intertextuales a músicas populares y académicas, singularmente a los *Cantos canarios* de Teobaldo Power en cuanto a las segundas. No hay que especular demasiado para concluir que el modelo Advis/Quilapayún está detrás de este proyecto y así lo ha admitido la crítica canaria. Las canciones se acogen a los géneros canarios más representativos, como la isa, pero también ocurre que se caracteriza al conquistador con música peninsular de distinta procedencia. Éste es el caso de la tonada asturiana que se pone en boca de uno de los “aventureros” foráneos, el “fanfarrón y pendenciero” Rodrigo de Barrios. La oposición musical no se da exactamente entre música peninsular y nativa, sino, de un modo actualizado, entre música peninsular que no forma parte del sustrato sonoro canario y música de origen peninsular transformada y aclimatada en suelo canario, que no excluye la pervivencia de elementos considerados de origen guanche.

9. Nota final

Quilapayún forma parte de la historia de la música popular española desde mediados de los 70 hasta el siglo XXI, con la evolución, tensiones estéticas y determinantes que cabe imaginar. Rodríguez Aedo (2014a) es uno

de los estudiosos que más claro ha sido a la hora de señalar el giro estético de la NCCh hacia unas músicas más globales, que pudieran encajar en la etiqueta de “músicas del mundo” y tener mejores perspectivas en el mercado discográfico; por ello mismo, habrían renunciado a las altas dosis de compromiso político de los años inmediatamente posteriores al golpe pinochetista. Esto es un síntoma, según este autor, de la “profesionalización” que “tiende a privilegiar la apertura estética por sobre el proselitismo político”, pero no menos de la “deriva estética” (Rodríguez Aedo 2014a: 231) que la NCCh hubo de afrontar esos años.

Sin duda este diagnóstico es aplicable a Quilapayún. Pero sugerimos que, en lo que atañe a España, sin perjuicio de que también llegase el nuevo repertorio, las canciones de fuerte compromiso político del grupo tuvieron una prórroga, pues fueron necesarias y decisivas en los momentos más plenos de la Transición, es decir, desde las elecciones de 1977 hasta la victoria socialista de 1982. Mantuvieron un uso como arma de combate político, o sea, una función que les era propia desde sus orígenes y que acabaría diluyéndose (o adquiriendo una condición museable con ribetes nostálgicos) con el paso de los años y la aparición de fenómenos como el “desencanto”, el retroceso del PCE, o la rutina del bipartidismo, entre otros factores.

No es éste el lugar para entrar en consideraciones sobre el proceso de la Transición, pero parece evidente que hay que ir estudiándolo más allá de los tópicos conocidos, es decir, analizarlo colectivo por colectivo, disciplina por disciplina, singularizando incluso a quienes se lo merezcan, para así poder ofrecer una historia más completa y veraz. Se verá entonces que Quilapayún puso su grano de arena en la construcción de la nueva sociedad a la que se aspiraba en España ya desde los años postreros de la dictadura.

Referencias bibliográficas

ABC (26 de octubre de 1975). “Discos. La letra de la música”: 60.

Ait-Bachir, Nadia. 2011. “La lucha antifranquista desde el extranjero: de *Libertad* (órgano democrático de los emigrados en Europa) a *Información Española*”. En *Prensa, política e historia*, ed. Nathalie Ludec y Aránzazu Sarría Buil, 97-109. Burdeos: Pilar, Département d’Etudes ibériques, ibéro-américaines et méditerranéennes.

Balaguer, Soledad. 1974. “Quilapayún: los cantores de la libertad truncada”. *El Ciervo* (247-248): 19.

Corrado, Omar. 2010. "Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires (1943-1946)". *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (8) <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=35&nro=8> [Consulta: 17 de julio de 2018].

Diario de Burgos. (18 de abril de 1971). "Discos": 21.

García Peinazo, Diego. 2012. "La nueva canción latinoamericana en *El Socialista y Mundo Obrero*. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 113-142.

García-Pelayo, Gonzalo. 1974. "La muerte de Víctor Jara". *Triunfo* (625): 36-39.

García-Pelayo, Javier. 2009. "Los conciertos de la Transición (3)". *Blog El Mundano*, 9 de marzo <https://elmundano.wordpress.com/2009/03/09/los-conciertos-de-la-transicion-3-quilapayun-por-javier-garcia-pelayo/> [Consulta: 17 de julio de 2018].

González, Juan Pablo. 2016. "Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (EIAL) 1(27): 63-82.

Información Española (1 de diciembre de 1973, nº 106). "Solidaridad con Chile. Argenteuil": 20.

Información Española (16 de diciembre de 1973, nº 107). "Extraordinario éxito de '6 horas para España' en solidaridad con los presos políticos españoles": 23.

Lapiente Montoro, Luis. 2005. "Gonzalo García-Pelayo. Maneras de vivir". *Efe Eme*: 31-38. Original y versión ampliada disponibles en <http://gonzalogarciapelayo.com/musica/>

Mamani Cotonat, Ariel. 2013. "El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena (1973-1971)". *Revista Divergencia* (3): 9-35.

Marín, Karmentxu. 1976. "Más de cincuenta mil personas en el Recital de Pueblos Ibéricos". *El País*, 1 de mayo:

https://elpais.com/diario/1976/05/11/ultima/200613601_850215.html

Méndez, Enrique *et alii*. 1979. "Exilados latinoamericanos: España, una opción vital". *El Ciervo* (339): 6-17.

Míguez, Alberto. (31 de mayo de 1972). "Hacia una nueva cultura en Chile". *La Vanguardia*: 26.

Preciado, Nativel, 1974. "Los Quilapayún, en Madrid". *ABC*, 22 de septiembre: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/09/22/115.html>

PSUC. 1973. "Enfront les provocacions ultres i la descomposició del règim ENDAVANT EN LA LLUITA PER LA LLIBERTAT". *Nous Horizons* (26): 67.

Rodríguez Aedo, Javier. 2014a. "Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)". En *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Eileen Karmy y Martín Farías, 219-237. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

_____. 2014b. "Los usos del cover. Reconstrucción de un espacio sonoro en la música popular chilena en el exilio". En *Simulacro y representación técnica*, ed. Constanza Robles y José Pablo Concha, 129-139. Santiago: Editorial de la Universidad Católica de Chile.

Vázquez Montalbán, Manuel. 1974. "Y el alma llena de banderas...". *Triunfo* (626): 70-71.

Vergara, José Luis; Eulogio, Dávalos; Marcial, Mira. 2010. "Homenaje de Barcelona a Quilapayún". www.quilapayun.com/docs/discursocomisionbcn.php

Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España

JULIO OGAS

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Identidad sonora, Moris, Roque Narvaja, exilio musical.

Keywords: *Sound identity, Moris, Roque Narvaja. Musical exile.*

Cita recomendada:

Ogas, Julio. 2019. "Identidad sonora y exilio. Roque Narvaja y Moris en España". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

**IDENTIDAD SONORA Y EXILIO.
ROQUE NARVAJA Y MORIS EN ESPAÑA¹**

Julio Ogas

Resumen

Los músicos construyen su identidad sonora a partir de conjugar los géneros musicales y las ideas del contexto social donde se desarrollan. Moris y Roque Narvaja no escapan a este proceso de mediación, tanto en su etapa argentina como cuando se exilian en España. De forma que esa identidad sufre dos momentos claves en su construcción: el primero, cuando asumen una postura, musical y social, alternativa a la dominante en su contexto cultural; y, el segundo, cuando deben enfrentarse al espacio cultural donde emigran. Abordar un estudio comparativo de las producciones discográficas de estos músicos permite apreciar esos procesos de configuración y precisar la forma en que la migración incide en sus espacios sonoros.

Palabras clave: Identidad sonora, Moris, Roque Narvaja, exilio musical.

Abstract

Musicians build their sound identity by combining musical genres and ideas that are part of the social context in which they develop. Moris and Roque Narvaja, in their Argentine stage and when they are exiled in Spain, do not escape this process of mediation. So, this identity suffers two key moments in its construction: the first, when they assume a stance, musical and social, alternative to the dominant in its cultural context; and, the second, when they confront the cultural space where they emigrate. To approach a comparative study of the discographic productions of these musicians allows us to appreciate those processes of configuration and to specify the way in which migration affects their sound spaces.

Keywords: *Sound identity, Moris, Roque Narvaja, musical exile.*

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

Introducción

Las situaciones de migración tienen impacto en la actividad de sus protagonistas, algo a lo que no escapa la labor artística. Así, es posible apreciar como los múltiples procesos dialécticos que se establecen entre el músico migrante y el espacio cultural de asentamiento producen una reconfiguración de la identidad artística de quien debe adaptarse a ese nuevo contexto. De manera que los diferentes fragmentos que dieron forma a la carrera del músico durante la etapa desarrollada en su país de origen sufren cambios y ocultamientos. Estas modificaciones son más pronunciadas cuando los músicos emigran a países donde son desconocidos. Este es el caso de Moris (Mauricio Birabent [1942]) y Roque Narvaja (1951), dos cantantes y compositores argentinos que llegan a España en 1976 y 1977, respectivamente. Mientras Moris desde sus inicios estuvo ligado al incipiente rock en castellano y al movimiento de cultura alternativa de Buenos Aires, Narvaja se da a conocer con un grupo de gran éxito juvenil (La joven guardia), para luego adoptar una faceta más cercana a la del cantautor. La incidencia del exilio y la necesidad de inserción en la música española se harán notar, aunque con características diferentes, en la carrera de ambos artistas. Aquí, a través de sus producciones discográficas, abordaremos un estudio comparativo del proceso de reconfiguración de las características sonoras sufrido por estos músicos en su etapa española.

Para este trabajo partimos de concebir la figura del músico migrante como parte del entramado de mediadores que permiten que el hecho musical se produzca, ya que, como indica Antoine Hennion: “no existe objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer” (2002: 17). Así, considerando al músico como parte destacada de un proceso de mediación que comparte y negocia con productores, mánager, críticos y oyentes, entre otros, podemos hablar de la existencia de una identidad sonora. En el caso de los músicos migrantes, como los que abordamos aquí, esa identidad sufre dos momentos claves en su construcción. El primero, ligado al proceso en que los artistas asumen una postura musical y social diferente a la dominante en su contexto cultural y, el segundo, cuando deben enfrentarse al espacio cultural donde emigran.

Con el fin de abordar ese primer momento de definición y construcción sonora en Argentina observaremos lo que Eyerman y Jamison denominan “acción demostrativa” (*exemplary action*), dado que tanto Moris como Roque Narvaja, en algún momento de su carrera, van a buscar con sus canciones ser expresión de determinados movimientos sociales. Los autores norteamericanos se refieren a la acción demostrativa como una categoría relacionada con el arte y la música que se concreta en la propuesta de Alberto Melucci de acción simbólica, a la cual este autor definía como una característica de los movimientos sociales mediante la cual se crean nuevas formas de identidad colectiva (Eyerman y Jamison 1998: 9). Por ello, buscando profundizar en el vínculo entre estructura y acción, y el significado de los movimientos sociales propuestos por Melucci, Eyerman y Jamison consideran al arte y la música como parte de la praxis cognitiva de los movimientos sociales, relacionando lo cognitivo tanto con la verdad como con la producción de conocimiento. Así, exponen que

[...] la acción demostrativa de la música y el arte se vive, no sólo como una experiencia cognitiva, sino que también se basa en aspectos más emotivos de la conciencia humana. Como expresión cultural, la acción demostrativa es auto-expresiva y por lo tanto una representación simbólica del individuo y del colectivo, de quienes conforman el movimiento. Es simbólica, ya que simboliza todo lo que el movimiento representa, lo que es visto como virtuoso y lo que es visto como negativo (Eyerman y Jamison 1998: 22-23).

Coincidiendo con la propuesta de estos autores, es posible decir que la música de Moris y Roque Narvaja durante su trayectoria en Argentina se ve cruzada, constantemente o en parte, por esa angustia de expresar la verdad social o política que los movimientos a los que pertenecen “ofrecen y crean en oposición al orden social y cultural existente”. De esta forma, “al convertirse en fuentes de empoderamiento, educación y ‘concientización’, la expresión musical puede servir como una forma de acción social ejemplar” (Eyerman y Jamison 1998: 24 y 78). Y así como señalan que los estudios sobre Bob Dylan de Todd Gitlin, sobre el soul de Peter Guralnick o sobre Elvis Presley de Greil Marcus, entre otros, retratan “músicos que intentaron a través de su arte redefinir las maneras en que las personas piensan sobre sí mismas y sobre la

sociedad estadounidense” (Eyerman y Jamison 1998: 117); nosotros aquí buscamos apreciar la identidad sonora de estos músicos argentinos con el fin de acercarnos a la forma en que se quieren significar dentro del contexto musical y social de su tiempo.

Apreciar esta concreción sonora de la carrera artística en Argentina de Moris y Narvaja nos permitirá contar con un marco de referencia para afrontar el segundo momento clave de sus respectivas carreras artísticas. Nos referimos a la etapa en la cual toda su carrera precedente se ve interpelada por el espacio cultural en el que, debido a su exilio, se ven obligados a intentar continuar con su labor artística. En este sentido, es necesario tener en cuenta que el músico debe mediar entre los géneros, tendencias y estilos de su etapa anterior y los actores de la escena musical en la que se inserta. Para ello, recurre, inevitablemente, a una selección del pasado y del nuevo contexto con el fin de dar forma a los rasgos músico-culturales que mejor se adecúen al nuevo entorno. Justamente, esta capacidad de selección es una de las características fundamentales que indica Pablo Vila en relación con la importancia de las narrativas en la construcción de la identidad social, a la cual define como “el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los ‘otros’ desarrolladas en relación con las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo”. Al mismo tiempo, afirma que “al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían [...] en la construcción de sus identidades sociales” (Vila 1996). En nuestro caso, entendemos que el músico migrante, en su proceso de mediación, selecciona determinados géneros y estilos musicales con el fin de establecer interrelaciones entre las connotaciones propias de los espacios sonoros que estos aluden, su trayectoria musical e ideológico-cultural precedente y el nuevo contexto musical en el que se tiene que desarrollar. De esta manera, a través de la interacción de estos espacios los músicos dan forma a una trama argumental que busca dar sentido a su identidad sonora.

Teniendo en cuenta esta perspectiva global y con el fin de acotar algunas de las características a observar en relación con la carrera española de estos músicos, tendremos en cuenta que los discursos de ambos músicos se pueden

identificar con la concepción de biculturalismo. Huynh, Nguyen y Benet-Martínez exponen que el biculturalismo es una de las estrategias de integración definidas por John Berry (2005), a saber, aquella en la que el individuo participa tanto de la cultura de recepción o dominante como de la de procedencia. De hecho, tanto Moris como Narvaja mantendrán lazos con parte de la migración argentina en España, sus carreras en este país tendrán cierta repercusión en Argentina y ambos volverán a su país de nacimiento (Moris en 1987 y Roque Narvaja en 1991). Por eso, en nuestro caso, prestaremos atención a algunas características que apuntan las autoras mencionadas en relación a las personas biculturales, como son: a) los individuos biculturales o integrados [...] pueden sintetizar ambas culturas o pueden ser competentes en ambas, pero identificarse más con una de ellas; b) la identidad bicultural integrada (IBI) puede estar determinada por una variedad de factores, que van desde la personalidad y el entorno social inmediato hasta el contexto histórico, político y económico más amplio del grupo cultural; c) las personas biculturales pueden decidir qué elementos culturales desean adquirir o retener y qué otros desean rechazar en los diferentes dominios de aculturación (Huynh, Nguyen y Benet-Martínez 2011: 828).

En nuestro caso, estos aspectos nos permiten llamar la atención sobre la diferente forma en la que Roque Narvaja y Moris integran musicalmente sus experiencias artísticas de la etapa argentina y lo que aprecian en el entorno social español en el que desarrollan su actividad. De forma que en las propuestas artísticas resultantes observaremos: con qué elementos sonoros y poéticos se identifican; las características de los contextos culturales y sociales de partida y acogida; y la actitud de cada artista a la hora de retener rasgos de su identidad sonora precedente y de adquirir otros propios del nuevo entorno musical.

1. Argentina

Moris y Roque Narvaja llegan a España en el segundo lustro de la década de 1970. Ambos forman parte del exilio argentino de esos años, fruto de las persecuciones y amenazas llevadas a cabo por el régimen militar instaurado el 24 de marzo de 1976 en el país. Sus carreras en Argentina se habían

desarrollado por caminos distintos, se puede afirmar que pertenecían a escenas musicales diferentes, aunque no aisladas entre sí.

En 1966 Moris, como parte del grupo Los Beatniks, participa de una acción demostrativa que da visibilidad a la escena musical alternativa en Buenos Aires. Se trata del grupo de músicos que construyen una escena musical en torno al rock en castellano, como oposición a los grupos de gran éxito en ese momento, que cantaban en inglés siguiendo la línea de los primeros éxitos de The Beatles. Esta escena musical va a configurar su espacialidad e identidad de una forma bastante precisa. En este sentido los espacios urbanos donde se integran sus redes sociales están claramente delimitados en el imaginario de sus actores, quienes se refieren a La cueva de Pasaratús de Avenida Pueyrredón y La Perla del Once (Pueyrredón y Avenida Rivadavia) como los lugares donde surge este movimiento. En cuanto a la identidad de los participantes en esta escena artístico musical, el escritor y crítico Miguel Grinberg² da una noción bastante precisa en las páginas de la revista *Eco Contemporáneo* (1961-1969). En el primer número de esta publicación, en el texto “Revolución versus revolución”, anuncia la llegada de “los mufados”, equiparables a los denominados contraculturales en Estados Unidos, que presenta como: “[quienes] no soportan a los fiscales del sexo, a los vigilantes de la mente, a los guardianes de la decencia y a los inspectores del alma”; o a los que

les resultan tan enfermantes los aburridos nenes o nenas que obtienen su pan de papi y mami para retozar luego en la cama con el psicoanalista, como asimismo los enajenados de izquierda que creen ser alguien cuando gritan ‘Viva Fidel’ y pretenden socializar el confort ajeno para disimular así los pocos deseos que tienen de trabajar de verdad (Grinberg 1961: 64).

Años después, afirma “somos una minoría despierta por vocación, y marginal por determinación. Una comunidad paralela sin Ministerios. Los viejos de espíritu siguen eligiendo Gobiernos porque no se animan a ser ellos mismos” (Grinberg [1965] en Gatto 2010, p. 4). La línea contracultural de

² Grinberg fue una de las personas más influyentes de la contracultura argentina y en su libro *Orígenes del rock argentino* ubica en un lugar destacado a Moris, a la vez que declara la amistad que les une (2008: 48).

Grinberg, guiada por la admiración que sentía por la generación *beatniks*, se puede asociar, sin mucha dificultad, a algunas canciones de la etapa argentina de Moris. Por ejemplo, en la primera canción que graban con el grupo Los Beatniks, titulada “Rebelde” (1966) y firmada por el propio Moris y Pajarito Zaguri, comienza proclamando: “Rebelde me llama la gente/ rebelde es mi corazón/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición” y más adelante expresa “¿Por qué el hombre quiere luchar, / aproximando la guerra nuclear? / ¡Cambien las armas por el amor/ y haremos un mundo mejor!”. También lo observamos en su alegato en contra de la evasión y en favor de ser uno mismo que expone en “De nada sirve” (Moris 1970), donde proclama: “Hay una cosa que sirve, / que sirve a esta humanidad, / y es darse cuenta que nada sirve/ si uno lo usa para escaparse de uno mismo”. También define la actitud a seguir, afirmando: “Tenés que vivir, tenés que sufrir, / tenés que sentir, tenés que amar, / te tenés que arriesgar, te tenés que jugar, / no podés tener seguridad, / no podés tener ninguna propiedad”.

En el plano sonoro es posible apreciar cómo Moris, junto a los músicos de su contexto, manifiesta su intención de diferenciarse de grupos como Los Shakers (de los Fattoruso) o Los In (de Francis Smith), de gran éxito en ese momento, que seguían los pasos de The Beatles. Con Los Beatniks la diferencia con los grupos de moda se da a través del uso del castellano y una *performance* (en lo instrumental, lo vocal y la producción) más descuidada. En los discos solistas, Moris suma otros aspectos que marcan esa búsqueda de una alternativa cultural o la auto-marginación, dando forma a una identidad sonora que bebe principalmente del rock, pero que se complementa con otros recursos musicales.

En su primer disco, *Treinta minutos de vida* (1970), producido por Jorge Álvarez dentro de su sello Mandioca, aparecen, por ejemplo: baladas, como “El oso” o “Ayer nomás”; una balada que incluye una base de bolero transformada, “Pato trabaja en una carnicería”; un rocanrol instrumental (dos pianos) con una interpretación bastante descuidada, “El piano de olivos”; o “De nada sirve”, citada anteriormente, marcada por la escucha de Bob Dylan. En el segundo disco *Ciudad de guitarras callejeras* (1974), editado por RCA Vik y producido por Horacio Martínez, participan Ciro Fogliatta y Litto Nebbia de Los Gatos, el “nuevaolero” Lalo Fransen y Rodolfo Alchourrón (a cargo de la sección de

cuerdas). Con una producción musical más cuidada que el anterior, en este elepé el músico remarca su pretendido eclecticismo sonoro al indicar los géneros de cada canción. Así, aparecen indicadas como rock: “Rock de campana”, “Muchacho del taller a la oficina”, “Tengo 40 millones” y “Te tocaran el timbre”; como tango: “Mi querido amigo Pipo”; como balada-bolero: “El mendigo de Dock Sud”; como blues: “A veces estoy cansado”; como folk: “Cabalgando por el campo”; y como jazz: “De aquí donde iré”.

Ahora bien, estas apelaciones a los géneros requieren de algunas consideraciones. El tango inicial es una canción melódica cercana a un tango-balada, donde el perfil melódico-rítmico de la melodía, la *performance* vocal de Moris y algunos giros melódicos de las cuerdas actúan como sinécdoque de género del tango. Por su parte en “El mendigo de Dock Sud”, esa “parte por el todo” del bolero aparece principalmente en el acompañamiento de la guitarra rítmica en la introducción y la primera parte de la canción, aunque llama también la atención el paso al 12/8 en la segunda parte, que le da un carácter más expresivo a la descripción del ámbito de pertenencia del protagonista (el barrio referenciado). En el caso de las denominaciones de rock y blues, que aparecen en la portada del disco, se puede apreciar cierta correspondencia con el rockabilly, aunque aparecen trazos del blues, el soul o del garaje-rock de los sesenta en algunas de ellas. En todas estas canciones destaca el empleo del recitado/declamación, en introducciones o transiciones, y las referencias a sitios de la ciudad de Buenos Aires o sus alrededores.

Por su parte la acción demostrativa de Roque Narvaja se asocia a su segunda etapa, donde como solista graba tres discos, *Octubre. Mes de cambio* (Trova, 1972), *Primavera para un valle de lágrimas* (Parnaso, 1973) y *Chimango* (CBS, 1975)³. Esta acción demostrativa está asociada a la expresión sonora del movimiento del peronismo revolucionario, lo que se puede apreciar en sus discos, con la denuncia de la muerte de dirigentes políticos, sindicales, líderes internacionales o de alabanza a Perón. Sin embargo, en su primera etapa Roque Narvaja había obtenido un importante reconocimiento en la música joven argentina con una propuesta musical diferente. En 1969, consigue un gran éxito de ventas con “El extraño del pelo largo” (Narvaja y

³ Graba un cuarto disco, *Amén*, que no sale a la luz debido a su exilio.

Masllorens⁴), grabada con La joven guardia en el sello RCA Vik. Esta propuesta se puede considerar como una consecuencia no deseada del éxito obtenido por el rock en castellano fuera de la contracultura. No cabe duda de que el éxito de esta canción es, en parte, una continuación del éxito de “La balsa”, grabada por Los Gatos en 1967⁵ en el mismo sello. También hay que recordar que el líder de este grupo, Nebbia, protagonizó la película con el mismo título del gran éxito de La joven Guardia. Claro que estas conexiones van más allá del sello y del éxito obtenido, también en el aspecto sonoro ambas agrupaciones son deudoras del sonido Beatles y ambas participan en la nueva tendencia del rock argentino de cantar en castellano.

Por otra parte, no es extraño que estos grupos, junto con otros de esta época, compartan espacios de producción, actuación y difusión. En RCA Vik graba su primer disco el grupo Almendra (*Almendra* 1969), publica su segundo disco Manal (*El león* 1971) y editan sus elepés Los Gatos (*Los Gatos* 1967, *Seremos amigos* 1968, *Los Gatos* 1968, *Beat Nº 1* 1969 y *Rock de la mujer perdida* 1970). Evidentemente, el sello promovía conciertos y actividades donde el grupo de Narvaja coincidía con algunos de ellos. Estos contactos tenían cierto calado entre los artistas, según se puede desprender de las palabras de Luis Alberto Spinetta:

Cuando compuse la ópera Almendra, la famosa y legendaria ópera inconclusa, había tratado de rescatar un poquito de cada una de las cosas que me maravillaban. Eran seis personajes, cada uno de ellos estaba encarnado por mi héroe musical de este país: Javier, Moris, Miguel Abuelo, Roque Narvaja, Litto Nebbia (Spinetta en Grinberg 2008: 103).

Sin embargo, la valoración de la prensa y los seguidores del ambiente contracultural o alternativo no veían compatible la propuesta de La Joven Guardia con la de los grupos fundadores del rock en castellano. Mientras Los gatos, Moris, Pipo Lernourd, Manal, Almendra y pocos más, son valorados como los pioneros del rock en castellano, los grupos como el de Narvaja serán

⁴ Es necesario recordar que en un principio fue adjudicada la autoría a Hiacho Lezica (otro de los integrantes del grupo) y Masllorens, por una cuestión de política grupal, pero la autoría de Narvaja ya ha quedado ampliamente certificada, entre otros, por el propio Mallorens.

⁵ Este primer gran éxito de ventas del rock en castellano llevaba en la cara B del *single* “Ayer nomás” de Pipo Lernoud y Moris.

ubicados rápidamente como propuestas comerciales. Como expone Masllorens:

Había alguien que regía todos los destinos en ese entonces y que se llamaba Daniel Ripoll, que dirigía la revista *Pelo*. Y a nosotros rápidamente nos encasillaron como 'grupo comercial' [...]. Estar en una barricada o en la otra formaba parte de la cultura de fines de los '60 y comienzos de los '70. Pero nosotros éramos un grupo que en vivo no sólo tocaba temas nuestros, sino que hacíamos cosas de Led Zeppelin, Los Rolling Stones y Los Beatles. Y de repente nos encontramos con un éxito absolutamente inesperado (Masllorens en Fischerman 2008)

Estas "barricadas" se nos antojan una continuación de la disección de la juventud argentina que realizaba Grinberg. Este autor también desacredita a La Joven Guardia cuando, comparando el trabajo de los productores de música comercial argentinos y norteamericanos, afirma que estos últimos

a la sombra de la beatlemania, produjeron grupos que exteriormente lucían como la vanguardia, pero que a nivel contenido hacían la música de siempre, para bailar, para vender por millones de placas. El caso más notorio fue el de Los Monkees. Este mecanismo se aplicó también en la Argentina con resultados excelentes, tipo La Joven Guardia o Los Náufragos (Grinberg 2008: 243).

Más allá de estas valoraciones, el grupo de Roque Narvaja graba tres elepés siguiendo la línea inicial: *El extraño del pelo largo* (1969), *La reina de la canción* (1971) y *La extraña de las botas rosas* (1971). Posteriormente, realizan una última grabación, solo con tres de los integrantes (Masllorens, Lezica y Narvaja), siguiendo la línea de los *power trio* como *Cream* y con letras más ligadas a las preocupaciones políticas de la época, como se puede apreciar en "Los corderos engañados" o "Fuerza para vivir". También hay que apuntar que en el disco de 1971 se incluye la canción "Dicen que te fuiste a la montaña", donde confluyen referencias a la música local (base rítmica de 3+3+2 en la caja y giros pentáfonos) con un rock progresivo, indicadores de estilo que se pueden vincular al grupo chileno Los Jaivas. Estos rasgos, el compromiso político, la búsqueda en las nuevas corrientes del rock y una mirada más cercana a la música tradicional latinoamericana serán el sello de los tres discos que Roque Narvaja va a grabar entre 1972 y 1975.

En el plano ideológico, en sus canciones se manifiesta una pertenencia al movimiento de las juventudes peronistas de izquierda, a la vez que aparece su perfil cristiano⁶. En relación con sus ideas políticas él expone:

Siempre me cayeron muy mal las injusticias, por pequeñas que sean. Yo había mamado el peronismo en mi casa, [...] cuando llegó el momento en que el aire se llenó de necesidad de definiciones, me sentí peronista, y progresista dentro de eso, entonces me puse a militar en la Juventud Peronista (en Kleiman 2004).

Las alusiones en estos discos al peronismo y a figuras de la izquierda política latinoamericana son numerosas. Así, el título de la canción que da nombre al primer disco de esta etapa, “Octubre”, posiblemente alude al llamado Día de la lealtad peronista (17 de octubre) o el de la Revolución rusa. En este mismo disco aparecen ejemplos como: “Balada para Luis”, dedicada a Luis Pujals (militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) que, según el propio Narvaja, “simbolizaba un revolucionario que estaba secuestrado, fue uno de los primeros desaparecidos” (en Kleiman 2004); “Camilo y Ernesto”, dedicada a Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara; y “Revolución mi amor” con referencias religiosas (“Revolución señores perdón/ Revolución con Dios/ Sueño del trabajador”). Por su parte, el disco de 1973, *Primavera para un valle de lágrimas*, continúa la línea del anterior y aparece una mención explícita a Perón en “Balada para Piva” dedicada a José Raúl Piva, dirigente ferroviario asesinado (“Es que la pasión / viaja sola en los vagones/ se oye una amenaza / en el taller número dos/ entre los hombres / que quieren los hombres/ está Perón”).

En el plano musical en el primer disco predominan las baladas, algunas con un aire más folk, otras más cercanas al rock y otras con una importante marca de la música latinoamericana. En este último caso se pueden mencionar: la presencia de la música andina en “Octubre” y en “Balada para Luis”, que cuentan con la participación de Uña Ramos en la quena mientras Narvaja ejecuta el charango; los ritmos afroamericanos, con Domingo Cura en las tumbadoras, con una impronta folk en “A través de los Andes” y cierto indicador de estilo “a lo Santana” en la segunda parte de “Dame el sol”; o una

⁶ Narvaja habla sobre su “vida con Dios” en la película *El trovador siempre vuelve* (51’:45” a 52’:10”) dirigida por Roque Catania (2015).

especie de soneo, como sinécdoque de género, en el final de “Camilo y Ernesto”. En el segundo disco, con excepción del acercamiento al *power rock* de la canción que le da nombre, en el resto destacan las baladas folk o más convencionales, como “Acuérdate de Vivir... Acuérdate De Amar”, y los aires de géneros populares argentinos como la zamba en “Zamba para Daniel” y “Zamba del ‘Negro’ Rosario”, o la milonga en “Dos razones”. Aquí, como en el disco anterior, participan Litto Nebbia, Masllorens y Alchouron.

En el tercero de estos discos, según la información interior del mismo, Narvaja lidera el Grupo Chimango, que cuenta con Daniel Berardi, guitarra eléctrica, arreglos y dirección, Oscar Franco y Enrique Masllorens, bajo eléctrico, Roque Narvaja, guitarra acústica, guitarra criolla, charango, quena, coro y voz, y Trapa, batería y percusión. Las canciones tienen, en líneas generales, semejanzas con las anteriores, aunque los arreglos muestran algunas diferencias como se puede apreciar, por ejemplo, en “Para victoria”. En esa canción, además de la relación intertextual con la frase del Che Guevara y lo que en ella se expresa, Narvaja recurre —como en el disco anterior— a la zamba, pero con un resultado textural muy diferente, debido al cuidado uso de la batería, las segundas voces y contrapuntos que realizan la guitarra eléctrica y un fagot, la presencia de las cuerdas y un sonido más envolvente de la edición sonora. A esto podemos agregar un mayor desapego por la estructura de la danza tradicional, al insertar breves interludios a cargo de las cuerdas entre las frases. También están ligadas a la música tradicional sudamericana “Por la calle candombeando” y “Se viene la sudestada”, aunque esta último, según observamos, se correspondería más con un taquirari que con un candombe como indica la etiqueta del disco.

2. España

Moris llega a Madrid en noviembre de 1976 y Narvaja lo hace el 24 de abril de 1977. Moris debe dejar Argentina porque las autoridades militares lo consideraban parte de los artistas que tenían ideas peligrosas:

se lanzaban octavillas por la calle en las que se nos acusaba a varios artistas de atentar contra el sentir nacional y las tradiciones argentinas, yo no sé qué es el sentir nacional, así que... Me estaban levantando actuaciones, el momento musical y económico era francamente malo (Moris en Puchades 2007).

En el caso de Narvaja, su militancia política y su actividad musical fue un detonante más directo de su exilio. Según cuenta el protagonista, el interventor del COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) en una de sus visitas al sello EMI comentó que el músico “estaba prohibido, que tenía amistades subversivas, canciones subversivas [...] nosotros no lo vamos a matar, pero que cambie de trabajo” (Narvaja en Vargas 2015: 8’50”).

La llegada de Moris a Madrid no es especialmente desalentadora. Comienza realizando conciertos con Colegios Mayores, pubs o en algunas salas como señala el diario *ABC* (17/06/1977) en una gacetilla donde se anuncia: “A las siete- El Photo-Centro [...] concierto rock con Micky Mouse, Moris, Aquelarre, Orquesta Sinfónica Colegium Musicum, Black Fire y Triana”⁷. La incorporación al mercado del disco se produce a través del contacto, primero, con el periodista Jesús Ordovás, luego con Diego Manrique y, a través de estos, al productor musical Vicente Romero “Mariscal”. En el sello fundado por éste, Chapa Discos, Moris editará cuatro elepés, *Fiebre de vivir* (1978), *Mundo Moderno* (1980), *13 Mujeres* (1981) y *Señor rock ¡presente!* (1985); habrá un último disco en España, *Moris&Amigos* (1987), editado por Producciones Twins. La forma en que se refiere Ordovás a Moris tres décadas después, da una idea del impacto que le causó el músico en aquellos años y de la línea general de valoración que han seguido él y Diego Manrique en sus críticas y comentarios sobre el músico:

Moris era un desintegrado de la cultura argentina. Y fue muy importante porque mientras que aquí casi todos los grupos cantaban en inglés en los años setenta él dijo que lo de cantar en inglés era una ridiculez, [...] Dijo, soy argentino, estoy en España y voy a cantar en castellano. [...] Entonces, casi todos los grupos que comenzaron cantando en inglés, como Burning y otros muchos, dijeron, coño, es verdad, para qué vamos a estar imitando a los Rolling (Ordovás en García de la Plaza 2017).

⁷ En el mismo periódico, un día antes se había anunciado un concierto en Villa Rosa, en cuyo cartel estaban: Bebe Muñoz, Roque Narvaja, Aquelarre, Set 96 y Ñu.

Desde otra perspectiva, Eduardo Viñuela considera que la propuesta de Moris inicia “la senda de los cantautores urbanos que poco tiempo después potenciaría Joaquín Sabina” (2016: 25).

Por su parte Roque Narvaja también realiza los circuitos de Colegios Mayores y pubs, aunque su primera labor musical de cierto calado es el dúo que forma con la cantante folclórica argentina, también exiliada, Marián Farías Gómez, con quien realiza una gira por España. Su inserción en el mercado español del disco se produce tras su contacto con el productor musical de origen chileno Carlos Narea. Con él Graba un primer disco, *Quién...*, que no obtiene demasiada repercusión, aunque el paso siguiente del productor sí obtendrá buenos frutos. Nos referimos a sus gestiones con Miguel Ríos para que incluya “Santa Lucía” en el disco *Rock and roll bumerang* (1980). Narea lo recuerda de la siguiente forma:

Roque Narvaja quería hacer carrera en España. Me acuerdo que un día nos la mostró en un bar [...] era un tema enorme. Él quería usarla para su disco, pero le dije que si Miguel Ríos pegaba con un tema suyo le abriría más puertas. Yo les junté una vez, y Roque le enseñó varios temas a Miguel, pero no quiso tocar “Santa Lucía”, hablé con él y después hicimos una segunda cita y se la mostró. [...] Decidimos grabar dos discos: uno para España, con baladas, y otra versión del disco para el resto del mundo. “Santa Lucía” estaba en el segundo, pero cuando la gente que pasaba por el estudio lo escuchaba, pensaban que estábamos locos por no incluirlo en el que se iba a editar en España. [...] pero al final lo publicamos y arrasó (Narea en Moreno 2012)

El disco anterior de Ríos había sido *Los viejos rockeros nunca mueren* (1979), y según Narea había abierto un nuevo camino al rock en castellano, ya que “fue el origen de que la industria empezara a ver una posibilidad de negocio, que había un mercado” (Narea en Moreno 2012)⁸. Como se puede apreciar, parece que la historia sobre el rock en castellano repite la misma situación que en Argentina. A una propuesta dentro de la escena alternativa se sucede una repercusión a través de un disco de éxito, siendo lo destacable para nuestro trabajo que nuevamente encontramos a Moris y a Roque Narvaja en una situación semejante a la de una década atrás. Claro que la coincidencia

⁸ Recordemos que Miguel Ríos también grabó en el segundo LP de *Rock & Ríos* (1982) la canción “Sábado a la noche” de Moris.

puede estar más ligada a la forma en que músicos, periodistas y productores ven sus propios actos que a la realidad del entorno musical. Un entorno que es bastante más complejo, tanto en Argentina como en España, respecto al de los inicios del rock en castellano, sus delimitaciones y sus alcances. Es cierto que en el reportaje “Madrid, asfalto y Rock”, que firma Inmaculada Martín en el diario *ABC* (20/8/1978), dedicado al rock en castellano en la capital de España, aparecen mencionados Moris y Narvaja.

Ahora bien, retomando la propuesta sobre biculturalidad y los factores que la definen, revisaremos la producción discográfica de estos músicos en España, prestando especial atención al grado de identificación cultural, la personalidad y el contexto, y los elementos que adoptan o rechazan durante su carrera en España. Todo ello, con el fin de apreciar en qué medida se produce la continuidad, modificación o reafirmación de sus identidades sonoras dentro del nuevo espacio en el que les toca vivir.

En el caso de la identificación de Moris con la cultura española es posible apreciar que sus letras se adaptan al nuevo espacio. Si en su etapa argentina habíamos observado su insistencia en la mención de lugares de Buenos Aires, ahora será Madrid y sus habitantes a los que hace referencia en sus canciones, de forma que en ellas deja evidencia que escribe desde Madrid y para España. Así, en su primer disco en España, *Fiebre de vivir* (1978), recurre a la ubicación espacial, por ejemplo, en los títulos “Balada de Madrid” o “Nocturno de Princesa” o en el contenido de las letras cuando menciona Hortaleza, plaza Colón, La Gran Vía, el Vips de Princesa, Murillo, Tetuán, Cuatro caminos, etc. Otro recurso es el uso de términos propios del habla coloquial española, como, por ejemplo, metro, tío, tía, o chaval, etc. También recurre a la enunciación de temas relacionados con la actualidad madrileña o la idiosincrasia de sus habitantes, como, por ejemplo: “hay cine de destape y pornografía” y “crisis de petróleo y amenaza mundial/ las derechas, las izquierdas no se pueden aguantar” en “Rock de Europa”; o “Ya es muy tarde en la Gran Vía/ Sin pasta no hay alegría/ y con pasta, porquería” y “toda esa gente regresa/ 4:30 a trabajar/ y quince días al mar” en “Balada de Madrid”. Tampoco se priva de la habitual declaración de amor por la ciudad receptora de los visitantes e inmigrantes: “bajo el cielo madrileño/ vieja Europa estoy aquí / lindos aires en Madrid / y me siento dueño de mis sueños” (“La ciudad no tiene fin”).

Todos estos son recursos de espacialidad que Moris emplea siguiendo su identidad poética precedente, pero ahora en un sentido diferente. Si las referencias a Buenos Aires en sus canciones argentinas tienen que ver con la disputa que todo nuevo género emprende con los anteriores para resignificar el espacio compartido, Madrid en las canciones de Moris representa la necesidad del inmigrante de apropiarse figuradamente de la nueva geografía que le rodea.

En el plano sonoro global, se pueden apreciar con mayor claridad los elementos culturales que busca retener de su pasado musical y cuales adquirir del nuevo entorno. Aquí la marca no es tan clara sobre la adopción del espacio musical madrileño. En *Fiebre de vivir* predomina una identidad sonora de *rock*er ligada, en buena medida, al estilo *rockabilly* de su etapa argentina, dentro de la que incluye una versión de “Zapato de gamuza azul” (Carl Perkins, 1956). También aparecen rasgos del garaje-rock, el recurso de los inicios recitados o declamados sobre acordes de la guitarra (“Sábado a la noche” o “Rock del portal”) y las improvisaciones vocales (“Balanceo rock”). Todo ello dentro de una grabación que busca mantener en un plano destacado la voz y dar la sensación de un sonido poco cuidado.

Se puede decir que en la identidad sonora de este primer disco de Moris predomina la estima de la cultura de origen. El artista valora positivamente el producto de su entorno argentino y se muestra como alguien que trae a su nuevo espacio cultural algo que no se ha hecho o aún no se conoce del todo. Un rock en castellano que se entiende sonoramente dentro de la tradición anglosajona de finales de los cincuenta y parte de los sesenta, como había hecho en su segundo disco en Argentina. En esa búsqueda de referentes del buen hacer de los roqueros argentinos, Moris incluso no duda en presentar una versión de una de las canciones popularizadas por Elvis Presley que había fallecido un año antes. Otro factor que intencionalmente retiene, e incluso remarca, de su espacio cultural de origen es la impostación y el fraseo que lo acerca a la tradición de ciertos cantantes de tango. También recurre, fugazmente, a algunas marcas de género como la bossa nova o el bolero en “Tarde en el metro” y en “La ciudad no tiene fin”. Tampoco se priva de cierta ironía, como en el inicio de “Balada de Madrid” donde el personaje de apertura es Manolito, que inevitablemente nos traslada al humorista argentino Quino y su *Mafalda*.

En cuanto al contexto y la posible incidencia en las estrategias de integración de Moris, es evidente que su contacto con Jesús Ordovás, en cierta forma lo ubica nuevamente en un entorno alternativo o contracultural. Este periodista, a través de su espacio en *Disco Express*, buscaba dar cabida al rock que se hacía en Madrid, incluyendo al que se hacía en castellano —como el del grupo Burning— algo que escapaba a los cánones del rock en la España de la época. También en los agradecimientos de *Fiebre de vivir* Moris incluye a Diego Manrique, Eduardo Haro Ibars, Juan Manuel Costa y Horacio Micheletti, todos periodistas de revistas, diarios y radios que participaban de los movimientos alternativos del rock de la época. Por otra parte, este disco está grabado con una masiva participación de músicos argentinos emigrados o exiliados, como era el caso de B. B. Muñoz, María Teresa Campilongo (Rubi) y Joe Borsani de los Tíos queridos, y Alejo Stivel y Ariel Rot de Tequila. Por otra parte, la inserción y las decisiones de Moris respecto a la identidad sonora de su etapa anterior se ven reforzadas por el trabajo de un productor como “Mariscal”, que acababa de sacar el disco de Asfalto en castellano (*Asfalto* 1978) y el hecho de que otras bandas también tuvieran en ese año discos con una importante repercusión como *Matrícula de honor* de Tequila o *Madrid* de Burning.

En los dos discos siguientes se aprecia, aunque en las letras Madrid no tiene tanta presencia, una mayor asimilación sonora a la escena musical madrileña. En *Mundo moderno* (1980), si bien la presencia del rock recuerda a la propuesta del primer disco, ahora aparece, en líneas generales, con un sonido más cercano a la *new wave* británica de la época. Pero a pesar de esta identificación con parte de la música española del momento, también está presente cierto eclecticismo que expresa lo que busca preservar de su etapa contracultural argentina. Así, recurre a la música disco con un carácter de danza en “Te espero en la discoteca” o de balada en el comienzo de “Doña atómica nuclear”. También aparece el reggae en el inicio de “Poderoso don dinero” o un marcado fraseo de tango en “Canción final”. Por su parte en el tercer disco, *13 mujeres*, hay una búsqueda más marcada por acercarse al sonido de los ochenta, un ejemplo de ello es la versión *new wave* que hace de su ya famosa canción “El oso”.

En el caso de Roque Narvaja, en su integración artística aparecen rasgos bastante diferentes a los de Moris. En su primer disco en España, *Quién...*, la incorporación del espacio cultural de recepción aparece como contenedor de un individuo que se identifica con la cultura que ha dejado:

Quién me salva de la angustia/ Si me llaman extranjero [...] Quién me cerrará los ojos/
Ahora que me voy lejos/ Ay tierra, tierra querida/ Tú la vaca, yo el becerro/ Tú la mar y el
continente [...] Tú los cantos de mi gente/ Yo su pronto mensajero (Quién...).

También el nombre de otras canciones marca esa característica, como “Trabajador latinoamericano” o “Entre el compromiso y la locura”, donde se desgranar las esperanzas y las frustraciones ante la situación que ha dejado. En “Mi querido Jesús” vuelve a reflejar su condición de cristiano. En el segundo disco español, *Amante de cartón* (1981), esta relación con la cultura argentina en forma de añoranza desaparece, adquiriendo el lenguaje verbal un carácter más universal, con temáticas más globales, como el amor y el desamor, la adolescencia o la amistad. Solo en “Un amigo de verdad” se trasluce el tono del primer disco.

En el plano sonoro las baladas predominan en estos discos. En *Quién...* vuelve a aparecer la balada folk con ciertos rasgos de la música latinoamericana, como en sus últimas producciones argentinas, aunque los arreglos del guitarrista y compositor argentino Alberto Núñez Palacio suavizan los gestos más cercanos al rock de aquella etapa. En *Amante de cartón* la alusión a su origen se hace presente en tres momentos de forma diferentes. La canción de cierre, “No te rindas Malena”, contiene fragmentos donde se recurre al tango como sinécdoque de género —aunque en un *tempo* a “lo valentino”— y al patrón rítmico 3+3+2 en los clímax. Por otra parte, hay una introducción a la manera de un bolero en “Bolero de Raquel”, aunque en el resto de la canción no aparece ninguna alusión a este género. En el caso de “Calla que sucedió”, el esquema de la base rítmica está tomada de la clave del son, aunque la sonoridad del bajo y la guitarra en esta base desvirtúan esa conexión llevando la percepción hacia la *new wave* británica del momento. La identificación con el nuevo entorno cultural parece casi total en este segundo disco: podría ser un artista español internacional con algún rasgo latino, como el del tango, pero

que no desentona en el mercado del país de recepción. Así, dentro del dominio de la integración cultural representado por la expresión musical del artista, es posible percibir que su identidad sonora desplaza la de origen a un reducto secundario y adquiere los elementos representativos del ámbito de la balada pop española.



Ejemplo nº 1: R. Narvaja, “Calle que sucedió”, *Riff* inicial Guitarra y bajo.

En cuanto al contexto y su incidencia en las decisiones del músico, resulta evidente que la presencia de Narea como productor marca el ámbito en el que se va a insertar Narvaja. Narea, tras una breve carrera musical en su país de origen (Chile), España y Alemania, era Director Artístico del sello *Polydor* desde 1977. Narvaja participa como guitarrista en la grabación mencionada de Miguel Ríos, tanto en “Santa Lucía” como en “La canción de los 80” de la que también es autor junto a Ríos. En este disco también participa Ricardo Miralles, que hace el arreglo de “Santa lucía”. En el caso de *Amante de cartón*, el disco se graba en Alemania y entre los músicos que participan se encuentran el teclista de *Focus* (Thijs van Leer), el guitarrista John Parsons Morris, el bajista Tato Gómez y el batería Mario Argandoña, estos dos últimos del equipo habitual de Narea. Como expresa Narvaja, el éxito de “Santa Lucía” significó “La vuelta de un tipo que había tenido experiencia en las grandes ligas, en la Fórmula uno que volvía a correr” (Catania 2015, 40’:05”).

A partir de aquí el músico comienza a frecuentar los espacios habituales de promoción de *mainstream* español, sus discos aparecen entre las listas de más vendidos, alterna las actuaciones en vivo con presentaciones en televisión y aparece esporádicamente en las páginas dedicadas a las actividades de los personajes conocidos, como la sección “Gente” de *ABC*, donde aparece junto a Rod Stewart (22/06/84) o con Dyango (14/08/84). Narvaja también establece amistad de mayor calado con músicos como Víctor Manuel, Ana Belén o Joaquín Sabina y participa en algunas actividades ligadas con Argentina, como es el concierto del 24 de abril de 1987 a favor de la democracia argentina, tras el intento de golpe de estado por parte de un grupo militar, en donde actuó

junto a Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Alberto Cortez o Mercedes Sosa, entre otros (ABC 24/05/87).

Como se puede apreciar, su relación con Argentina, Latinoamérica y el compromiso político no desaparece de la vida da Roque Narvaja. Tampoco lo hace de su identidad sonora, como queda reflejado en sus cuatro discos siguientes: *Balance Provisional* (1982), *Al día siguiente* (1984), *El resto de mi vida* (1985) y *Nacido en el tercer mundo* (1987). En estas producciones continúa su camino de aceptación e incorporación del espacio sonoro de la música popular española con un claro acercamiento a las propuestas de la *new wave*, con la sonoridad de baterías electrónicas y el sonido envolvente o de repetición de células rítmicas en las guitarras que actúan como índices de estilos de grupos como Wham en “Nunca es Suficiente” (1984) o The Police, como en “A palo seco”. Aunque Narvaja no abandona las baladas con instrumentos acústicos y la orquesta de cuerdas, como en “Tu sed por mí” (1985).

En las temáticas de las canciones vuelven a estar presentes aspectos de la cultura que ha debido dejar y que, a diferencia de su producción de 1981, ahora quiere volver a hacer visible. Así, ya en “Balance provisional” (1982) vuelve a estar presente el desarraigo, la resistencia y la convicción religiosa, dentro de una canción cargada de tensión a partir de una base rítmica sobre el patrón rítmico 3+3+2, donde expresa: “Tengo los dientes cansados de apretarlos uno a otro [...] y las pasiones en vela por tan largo desarraigo [...] tengo una novia florida, por entre tanta maleza/ y una razón para alzarme, por amor en esta tierra [...] tengo una cruz de madera/ que me enseña el camino”. En otro momento recuerda a los desaparecidos: “Y apareció Mandrake encapuchado,/ para que nadie supiera su identidad/ y allanamiento va abracadabra viene/ No queda nadie para contarlo ya” (“Por qué no han venido los compañeros?”); o expone la desesperación de los jóvenes combatientes que los militares argentinos enviaron a la guerra de las Malvinas: “todo el santo día me lo paso del infierno al hospital/ bajo el incesante cañoneo de los barcos en el mar [...] entre capitanes que no saben de la misa la mitad” (“Carrozas de fuego”). Otros aspectos que aparecen con insistencia son la desigualdad, la pobreza, la lucha por los ideales o la desocupación.

Todo esto se hace más visible, si se quiere, en el título de su elepé de 1987, *Nacido en el tercer mundo*. La canción que da título al disco es una transformación de la canción de Bruce Springsteen “Born in the U.S.A.” (publicada en 1984). La relación con esta canción se presenta tanto en la temática verbal como en la melódico-sonora. En el primer aspecto, ambas canciones hablan del desarraigo: uno interior, el de no sentirse valorado dentro del país de nacimiento (a pesar de haber luchado en sus guerras), y el otro como extranjero, el de no sentirse valorado en el país receptor (a pesar de los esfuerzos por adaptarse). En este sentido, Narvaja expone: “Cruce la frontera con un traje azul/ cambiando de ropa y de actitud/ intenté ser alguien ser como tú/ siempre me recordaron volver al sur”. En el plano sonoro: las dos melodías se basan en una escala pentátona mayor, aunque la de Springsteen emplea puntualmente el cuarto grado (ej. 2 y 3); la sonoridad instrumental empleada para presentar la melodía del estribillo de la canción de Narvaja es muy semejante a la de la introducción de la canción del artista norteamericano; y el cantante argentino recurre a una impostación rasgada que guarda cierta semejanza con ese característico rasgo vocal de Springsteen.

Intro.

Estribillo

The image shows three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The first staff is labeled 'Intro.' and shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a half note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D. The second staff is labeled 'Estribillo' and shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a half note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D. The lyrics 'Bor in the U. S. A - I wa' are written below the notes. The third staff shows a similar melodic line with lyrics 'Bor in the U. S. A. - Bor in the U. S. A - nc'.

Ejemplo nº 2: B. Springsteen, “Born in the USA”, melodía de introducción y estribillo (fragm.)

Verso 1

Lle guéaes te mun doen el le ja no sur so bre vi vien do a mi sa luc

Estribillo

Voz 1ª y 2ª vez tacet

Na ci do en el ter cer mun do

Ejemplo nº 3: R. Narvaja, “Nacido en el tercer mundo”, verso 1 y estribillo

Este retomar artísticamente los referentes culturales de procedencia, se traduce en la inserción de recursos que convierten esa identidad sonora (argentina) en global, a veces acompañando las ideas verbales y otras simplemente como recursos expresivos. De esta forma, el empaque sonoro de la *new wave* internacional de estas producciones se particularizan con la presencia de sinécdoque de género. Por ejemplo: “Mi baldosita floja” es una bossa nova introducida por una cita a “La marcha de los toreros” de *Carmen de Bizet* en un carrillón; “Cartas” es un tango canción, mientras que en el mencionado “¿Por qué no han venido los compañeros?” hay pasajes donde se alude a este género rioplatense; o en “Los mayores del mundo” vuelva a aparecer una base de bolero.

3. Conclusiones

Como se ha podido apreciar, Moris y Roque Narvaja dan forma a su identidad sonora mediando entre las ideologías y las preferencias musicales de los movimientos socioculturales de los que forman parte y buscan ser su expresión artística. También, en ambos casos, como parte de este diálogo entre ideología y música, sus búsquedas sonoras estarán enmarcadas dentro de movimientos musicales más amplios, como son el rock y la nueva canción. En ese intento de formar parte del ambiente internacional de su época y de ser al mismo tiempo expresión de lo local, Moris no duda en la necesidad de usar el castellano en sus canciones, de buscar un sonido con trazas de cierto descuido (saturaciones, desafinaciones, etc.) y de intentar transmitir en sus discos la idea de improvisación (asociar el disco a 30 minutos y con ello a la inmediatez, o el sonido descuidado en, por ejemplo, “De nada sirve” o “El piano

de Olivo”). Este sonido en sus grabaciones cumple con la necesidad contracultural de diferenciarse de la tradición que rechazan y de los grupos que habían logrado su éxito comercial, como Los Shakers o La Joven Guardia.

En el caso de la etapa de los setenta en Argentina de Narvaja, su sonido va a buscar los referentes en la música popular de tradición rural y urbana, teniendo en cuenta, especialmente, las músicas de aquellos grupos culturales poco valorados por el capitalismo y la derecha de la región, como son los indígenas y los afroamericanos. Así, las tumbadoras, la quena o la guitarra aparecen unidas a candombes, zambas, taquiraris, etc. como marcas de género que, a su vez, representan los referentes culturales de aquéllos que pretenden una revolución de izquierda en la región.

Debido a sus exilios, ambos músicos desarrollan diferentes estrategias de integración en su vida musical en España. En ambos casos podemos hablar de artistas biculturales, ya que coordinan en el plano musical elementos de ambas culturas, la de origen y la de recepción. En el caso de Moris su proceso de integración parece sostenerse en la afirmación de su identidad sonora forjada en Argentina, ya que, en un primer momento, recrea en otro entorno cultural la acción demostrativa que había realizado en su país en 1966, aunque adoptando una postura más convencional, con fuertes trazos del rock de finales de los cincuenta. Esta postura no deja de presentar cierta paradoja, ya que su música en la España de los setenta se acerca más a la propuesta juvenil, bailable y de amplia repercusión que llevaban adelante grupos como Tequila. En una segunda fase, su identidad sonora parece integrarse de forma más decidida al entorno español, aunque sin dejar completamente de lado su identidad de partida.

En el caso de Roque Narvaja, su intención de continuar la acción de músico comprometido dentro de la identidad sonora de su segunda etapa argentina solo llega a su primer disco en España. Sin duda el desarraigo producido por el exilio le hace plasmar una propuesta musical que aún busca dialogar con el espacio cultural perdido en la migración. Con su segundo disco, la asimilación al espacio musical español parece producirse casi de manera absoluta, siendo a partir del tercer disco donde los elementos que ha adquirido y los que desea retener de su pasado argentino van a encontrar un espacio de diálogo dentro del dominio de la integración bicultural de su actividad artística.

En definitiva, en ese proceso de mediación que realizan estos músicos migrantes hemos podido observar cómo reconstruyen su identidad sonora desde una narración construida a partir de la selección de su pasado y las posibilidades que les ofrece el nuevo entorno.

Bibliografía

ABC (17 de junio de 1977). "Convocatorias para hoy. Musicales": 46.

ABC (22 de junio de 1984). "Roque Narvaja y Rod Stewart": 96.

ABC (14 de agosto de 1984). "Dyango y Roque Narvaja": 67.

ABC (25 de abril de 1987). "Solidaridad española con la democracia argentina, tras los intentos golpistas. Todos los partidos acudieron a la concentración de Madrid": 24.

Berry, John W. 2005. "Acculturation: living successfully in two cultures". *International Journal of Intercultural Relations* 29: 697-712.

Catania, Roque (dir.). 2015. *El trovador siempre vuelve*. Alfonsina al Mar Cine. <https://www.youtube.com/watch?v=tAcWWjoKeSA> [Consulta: 2 de marzo de 2018].

Eyerman, Ron y Jamison, Andrew. 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Fischerman, Diego. 2008. "El extraño de pelo blanco". *Página 12*, 25 de abril. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4630-2008-05-25.html> [Consulta: 22 de octubre de 2018]

García de la Plaza, Tomas. 2017: "Jesús Ordovás: 'El rollo en los setenta era ir a la contra'". *El independiente*, 24 de octubre. <https://alacontra.elindependiente.com/jesus-ordovas-rollo-setenta-a-la-contr/> [Consulta: 19 de noviembre de 2018].

Gatto, Ezequiel. 2010. "Figuras para pensar la comunidad: Un análisis de las revistas *Eco contemporáneo* y *Contracultura*, 1960-1971". *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5004/ev.5004.pdf [Consulta: 5 de octubre de 2018].

Grinberg, Miguel. 1961. "Revolución versus revolución". *Eco Contemporáneo* 1: 62-65

Grinberg, Miguel. 2008. *Como vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

Huynh, Q. L., Nguyen, A. M., y Benet-Martínez, V. 2011. "Bicultural identity integration. En Handbook of identity theory and research". En *Handbook of Identity Theory and Research*, eds., Schwartz, Luyckx, Vignoles, 827-842. New York: Springer.

Kleiman, Claudio. 2004. "A pesar de nuestro miedo teníamos tiempo de reír". *Página 12*, 6 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43262-2004-11-06.html> [Consulta: 21 de noviembre de 2018].

Martín, Inmaculada. 1978. "Madrid, asfalto y Rock". *Los domingos de ABC*, 20 de agosto: 26-29.

Moreno, Arancha. 2012. "Músicos en la sombra: Carlos Narea, productor y maestro de ceremonias de los grandes directos". *Efe Eme.com Diario de Actualidad Musical*, 20 de marzo. <https://www.efeeme.com/musicos-en-la-sombra-carlos-narea-productor-y-maestro-de-ceremonias-de-los-grandes-directos/> [Consulta: 17 de noviembre de 2018].

Puchade, Juan. 2007. "Moris: El fundador del rock en nuestro idioma". *Efe Eme.com Diario de Actualidad Musical*, 11 de julio. <https://www.efeeme.com/moris-el-fundador-del-rock-en-nuestro-idioma/> [Consulta: 12 de marzo de 2018].

Vargas, Rony. 2015. "Roque Narvaja recordó su exilio en España". Entrevista en *Viva La Radio*, 8 de octubre. Córdoba, Argentina: Cadena 3, https://www.cadena3.com/audios/notas-reportajes/roque-narvaja-recuerdo-exilio-espana-entrevista-rony-vagas_97616 [Consulta: 15 de febrero de 2018].

Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consulta: 30 de agosto de 2018].

Viñuela, Eduardo. 2016. "Rock de ida y vuelta: Sinergias entre la escena española y sudamericana (1975 y 1985)". *Revolución y Cultura* 3: 22-27.

Discos

La joven Guardia. 1969. *El extraño del pelo largo*. LP. RCA Vik.

La joven Guardia. 1971. *La reina de la canción*. LP. RCA Vik.

La joven Guardia. 1971. *La extraña de las botas rosas*. LP. RCA Vik.

- Los Beatniks. 1966. *Rebelde*. Single. CBS.
- Los Gatos. 1967. *Los Gatos*. LP. RCA Vik.
- Los Gatos. 1967. *La Balsa*. Single. RCA Vik
- Moris. 1970. *Treinta Minutos De Vida*. LP. Mandioca.
- Moris. 1974. *Ciudad De Guitarras Callejeras*. LP. RCA Vik.
- Moris. 1978. *Fiebre De Vivir*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1980. *Mundo Moderno*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1981. *13 Mujeres*. LP. Chapa Discos.
- Moris. 1985. *Señor Rock: ¡Presente!* LP. Chapa Discos.
- Moris. 1989. *Moris & Amigos*. LP. Producciones Twins.
- Roque Narvaja. 1972. *Octubre (Mes De Cambios)*. LP. Trova.
- Roque Narvaja. 1973. *Primavera Para Un Valle De Lágrimas*. LP. Parnaso Records.
- Roque Narvaja. 1975. *Chimango*. LP. CBS.
- Roque Narvaja. 1978. *Quién...* LP. Trova Records.
- Roque Narvaja. 1981. *Un Amante De Cartón*. LP. Movieplay.
- Roque Narvaja. 1982. *Balance Provisional*. LP. Movieplay.
- Roque Narvaja. 1984. *Al Día Siguiente*. LP. EMI.
- Roque Narvaja. 1985. *El Resto De Mi Vida*. LP. EMI.
- Roque Narvaja. 1987. *Nacido En El Tercer Mundo*. LP. EMI.

De la copla a la balada romántica: La influencia de Juan Gabriel en las canciones de Isabel Pantoja

INMACULADA MATÍA POLO

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Canción española, copla, tonadilla, Juan Gabriel, Isabel Pantoja.

Keywords: *Spanish song, copla, tonadilla, Juan Gabriel, Isabel Pantoja.*

Cita recomendada:

Matía, Inmaculada. 2019. "De la copla a la balada romántica: La influencia de Juan Gabriel en las canciones de Isabel Pantoja". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

DE LA COPLA A LA BALADA ROMÁNTICA: LA INFLUENCIA DE JUAN GABRIEL EN LAS CANCIONES DE ISABEL PANTOJA¹

Inmaculada Matía Polo

Resumen

Dentro de los autores a los que se vinculó la tonadillera María Isabel Pantoja Martín, conocida artísticamente con el apelativo de Isabel Pantoja, destaca la figura de Juan Gabriel. Su colaboración con la cantante, que se retrotrae a la grabación del disco *Desde Andalucía* (1987), se caracteriza no solo por la calidad de las creaciones que compone para la artista, acercándola a un nuevo tipo de repertorio próximo a la balada romántica, sino también porque, a través de su apoyo, la tonadillera pudo darse a conocer en el mercado latinoamericano, tal y como antes lo había hecho también de su mano Rocío Dúrcal. Tomando en consideración estos aspectos, en este artículo se pretende valorar la importancia del compositor azteca en la trayectoria interpretativa de Isabel Pantoja, especialmente significada en los discos *Desde Andalucía* (1987) y *Hasta que anochezca* (2013), así como reflexionar sobre su papel como mecenas e impulsor de su carrera en el contexto español y americano.

Palabras clave: Canción española, copla, tonadilla, Juan Gabriel, Isabel Pantoja.

Abstract

Among the composers linked to María Isabel Pantoja Martín, artistically known by the name of Isabel Pantoja, stands out the figure of Juan Gabriel. His works with the singer, that goes back to the recording of the album *Desde Andalucía* (1987), are signified not only by the quality of the creations he composes, bringing her closer to a new type of repertoire close to the romantic ballad, but also because, through his support, Isabel Pantoja was able to make herself

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: *Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (s. XIX y XX)*, HAR2015-64285-C2-2-P (UCM).

known in the Latin American market, just as Rocío Dúrcal had done before her. Taking these aspects into consideration, this article aims to assess the importance of the Aztec composer in her interpretive career, especially in the discs *Desde Andalucía* (1987) and *Hasta que anochezca* (2013), as well as to reflect on his role as patron and promoter of her career in the Spanish and American context.

Keywords: Spanish song, copla, tonadilla, Juan Gabriel, Isabel Pantoja.

Introducción

De acuerdo con la escasa literatura académica disponible sobre la escena popular y especialmente sobre las figuras de Juan Gabriel e Isabel Pantoja, partimos de un texto cuyo discurso se construye a través de la incorporación fundamental de fuentes primarias, especialmente vinculadas a la hemerografía². En sintonía con los planteamientos seguidos por los estudios de historia cultural, en este artículo se pretenden cuestionar aspectos relacionados con la construcción del repertorio, el mercado escénico y la significación de Isabel Pantoja en el contexto de la cultura española, así como valorar la imagen que de la tonadillera se ha transmitido a través de la literatura popular. Para ello, estructuraremos el contenido a través de una construcción biográfica de la cantante, para posteriormente analizar de qué manera las creaciones de Juan Gabriel condicionaron el repertorio interpretado por la artista y cómo su apoyo le permitió su proyección hacia otros públicos distintos del español.

² Destacamos el monográfico de José Blas, Vega: *La canción española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid, Taller El Búcaro, 1996 y los textos de Manuel Román: *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza, 1993 y *La copla*, Madrid, Acento, 2000. Si bien existen estudios específicos sobre la copla, como los realizados por Stephanie Sieburth: *Coplas para sobrevivir*, Cátedra, 2016 son necesarias investigaciones desde diferentes perspectivas del género, en la línea de los trabajos realizados por el profesor Sergé Salaün en su monográfico sobre el cuplé. (Salaün, Serge: *El cuplé (1900-1936)*, Espasa, 1990)

1. Con los grandes creadores de copla: Juan Solano y Rafael de León

Al igual que la gran parte de las cantantes vinculadas a la escena de la canción española³, los primeros pasos de Isabel Pantoja en la interpretación tienen lugar en el entorno familiar⁴. Hija del cantaor Juan Pantoja Martín —que fue componente del trío “Los gaditanos”— y de la bailaora Ana Martín, desde niña estuvo rodeada por un ambiente de estímulo⁵. Tal y como señalaba la cantante a Manuel Román, su aprendizaje inicial vino de la mano de su madre, a la que imitaba cuando la veía cantar y bailar (Román 1997: 430).

Con apenas siete años se inicia en la escena del Teatro de San Fernando, en una función homenaje a La Niña de los Peines⁶. Tras esta primera actuación, en 1969 se integra en la compañía de su primo Antonio Cortés, conocido como “Chiquetete”, en la que participaba su mujer Amparo. Si bien al principio interviene bailando en las representaciones que realizan en el tablao mallorquín “El Rombo”, enseguida es contratada para participar dentro del cuadro como una de las cantaoras⁷. El repertorio vinculado a esta primera etapa, ecléctico, se aleja de los parámetros del recital de flamenco. Junto con

³ En este artículo utilizaremos indistintamente los términos copla y canción española. Canción española es un término derivado de copla, que se produjo como reacción a la música extranjera que había predominado en las décadas anteriores: el jazz, los tangos y los *couplets* franceses (Sieburth 2006: 87).

⁴ María Isabel Pantoja Martín, nace el 2 de agosto de 1956 en Sevilla. Proveniente de la saga flamenca de los Pantoja, por línea paterna se vincula a una de las familias con una gran tradición de intérpretes del cante y del baile. El primer Pantoja que se conoce fue Alonso, cantaor jerezano del siglo XIX, creador de la tonada que lleva su nombre. En esta dinastía destaca Antonio Pantoja Monge “El Tío Pipoño” cantaor y padre del también cantaor “Pipoño de Jerez”, abuelo del primer “Chiquetete” y bisabuelo de Isabel. Sobrinos del célebre “Tío Pipoño” fueron Vicente Pantoja Antúnez, cantaor, bailaor, humorista y hermano de la bailara María Pantoja Antúnez. De Vicente Pantoja son hijos el cantaor Diego Pantoja y el bailaor “Picoco”, tíos a su vez de otro bailaor, Enrique Pantoja. Otro artista jerezano de la familia fue el cantaor “El Carabinero”. Primos de Isabel son el actual “Chiquetete” y la cancionetista Silvia Pantoja. Su hermano Agustín, fue intérprete de canción melódica (Blas Vega 1996:181).

⁵ Ambos trabajaron en la compañía de La Niña de los Peines. Juan Pantoja, conocido con el apelativo de “Chiquetete”, tuvo una trayectoria dilatada en la interpretación. En la creación compuso la letra de algunos fandangos, llegando a ser conocido por la letra de la copla: “Qué bonita que es mi niña”. En una entrevista que Isabel Pantoja realiza al periodista Juan Manuel Ortega, señala como en su bautizo estuvieron una gran representación de flamencos. Si bien el tono tiende a la exaltación, sus declaraciones ilustran sus primeras influencias. “Mi bautizo fue famosísimo en todo el barrio. Se formó una juerga flamenca que duró tres días. Muchos de los famosos estuvieron allí -La Niña de los Peines-, Pepe Pinto, Juanito Valderrama, Dolores Abril, Pepe Marchena, La Niña de la Puebla, La Niña de Antequera /.../ En un momento dado La Niña de los Peines se fue hacia la cunita y dijo: Esta niña tiene que ser artista, porque lo digo yo”. (Ortega 1978:46).

⁶ Isabel Pantoja en una entrevista realizada por Juan Carlos Remón, recuerda la importancia de esa función en el inicio de su carrera artística: “Fue para mí una noche inolvidable. Quizá comenzara todo aquel día. Luego seguí la rutina: ya sabes, estudié bachillerato y mecanografía hasta que me cansé; lo que yo quería era cantar y bailar”. (Remón 1977:16)

⁷ Por estas actuaciones le pagaron 500 pesetas diarias.

los éxitos comerciales del momento (“Gwendolyne”, de Julio Iglesias o “Madrecita María del Carmen” de Manolo Escobar), se entremezclan palos de flamenco como fandangos y arreglos de versiones de copla popularizadas por Marifé de Triana, Juanita Reina o Rocío Jurado.

Su primera incursión en la industria fonográfica se produce en 1970 a instancias de su primo “Chiquetete”, quien le propone editar un disco bajo el sello Disco Fonai⁸. En él se incluyen dos temas cantados por Isabel: “¡Qué bonito es el amor!” de Miguel Allier y “Toro manso” de Rafael de León y el maestro Solano. En sintonía con el repertorio que interpretaba en la escena, la grabación incluye a autores vinculados a la copla, que serán referencia en sus creaciones posteriores.

Debido a la escasa repercusión de la edición, Isabel continúa con sus actuaciones en tablaos sevillanos. En uno de ellos, “El Embrujo”, donde estuvo contratada durante un año y medio⁹, el empresario Baldomero Negrón se fija en ella como una promesa de la canción y logra que la vean los maestros Rafael de León y Juan Solano¹⁰. Si bien Rafael de León no muestra un especial interés en sus cualidades artísticas, Solano se compromete a recibirla en su academia madrileña¹¹. Las razones de su apoyo se vinculan no solo al potencial artístico de Isabel y su proyección en la escena, sino a que Solano ve en su figura una vía para reivindicar la canción española, por aquel entonces relacionada con un público de edad avanzada y alejada del apoyo de las casas discográficas, enfocadas hacia la producción de un repertorio tendente a la canción de autor o al pop sajón.

⁸ En la portada del disco se puede leer: Con este primer disco, presentamos a esta jovencísima, pero gran estrella de la canción ya que sólo cuenta quince años no cumplidos, y deslumbra con su arte lleno de matices y fuerza expresiva. (Blas Vega 1996:181)

⁹ Tablao situado en la localidad de Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

¹⁰ Juan Solano Pedrero (1921-1992). Compositor vinculado a la canción española, tras sus estudios en Sevilla colaboró en Madrid con los letristas Ochaíta y Valerio, quienes compusieron temas como “Tientos del remordimiento”, “Cinco farolas” o “El Porompompero”. Posteriormente formó pareja con Rafael de León, con quien ya había colaborado en “Bajo un limón limonero” (1960), “Buenas noches corazón” y “Tu ropita con la mía” (1962), entre otras. Su última composición fue la sintonía para el programa “Las coplas”, de Canal Sur Televisión. Murió en Málaga el 22 de abril de 1991.

¹¹ Rafael de León y Arias de Saavedra, VIII marqués del Valle de la Reina, VII marqués del Moscoso y IX conde de Gómara (1908-1982), fue un poeta español de la Generación del 27. Amigo de Federico García Lorca, su reconocimiento llega por ser uno de los creadores más representativos de letras para copla. (Molina 2012).

Corría el año 1973 cuando Isabel llegó a Madrid. Y fuimos testigo de esa llegada. Su padre fue a recogerla a la estación del tren y nos la presentó en el bar Triana, famoso *colmao* de la calle Aduana, a pocos metros del hotel Gibraltar donde se hospedaban. Este hotel fue durante muchos años parada habitual de las compañías y artistas flamencos. Mientras Isabel preparaba su disco con Solano surgió una fiesta flamenca en la que trabajó su padre y ella accidentalmente, causando una gran sensación artística, a la que indudablemente acompañaba su simpatía, su belleza y su espléndido cuerpo (Blas Vega 1996:182)

El organizador de la fiesta fue el guitarrista Felix de Utrera¹², quien presenta a la cantante a Manuel del Rey, propietario del local “El corral de la Morería”. Este la incorpora a su elenco, encargándose de la interpretación de canciones acompañadas de guitarra y de bailar por soleá¹³. Con la ayuda de Juan Solano, Isabel comienza a formarse en el repertorio de la canción española, mientras el trabajo en el tablao le permite costearse la estancia en Madrid y ayudar a su familia¹⁴. El debut oficial acompañada del maestro Solano tuvo lugar el 14 de enero de 1974 en un espectáculo de variedades representado en el Teatro Calderón de Madrid. A partir de ese momento, su carrera comienza a despegar, especialmente a través de la difusión que obtiene de la radio. Con la canción española en decadencia, la imagen fresca y natural que proyectaba, así como una interpretación emotiva y alejada de fórmulas encorsetadas, tuvieron una gran aceptación entre el público, lo que permitió impulsar no solo su trayectoria artística, sino un género necesitado de renovación.

Los siguientes discos sirvieron para ir consagrándola en el mercado. Aunque ninguno de ellos tuvo el éxito esperado —ni el segundo, grabado en 1975 y compuesto en su totalidad por letras de León y Solano, ni el tercero en 1977, con letras más ligeras en las que se incluían músicas de pasodobles, sevillanas, cantos romeros y habaneras—, sus actuaciones en los teatros, la presencia constante en programas de televisión como *Musiqueando*, *Cantares*,

¹² Félix de Utrera fue el acompañante de la cantante Lucero Tena

¹³ Por estas actuaciones le pagó a Isabel un sueldo diario de mil trescientas pesetas, más de lo que ganaba la primera figura (Blas Vega 1996:182)

¹⁴ Por la academia de Juan Solano no solo pasó Isabel Pantoja, sino algunas de las principales artistas de la escena de la copla, como fue el caso de una ya consagrada Rocío Jurado (diez años mayor que ella), a quien la intérprete conoce en este espacio (Molina 2012: 486-487).

Especial Nochevieja, Especial Tenerife, 300 millones o Estudio abierto, así como algunos reportajes en revistas, contribuyeron a que su nombre fuera familiar para el público, interesado en cualquier detalle que pudiera afectar a su figura.

Tras una primera gira por Hispanoamérica, en 1980 Isabel Pantoja conoce al torero Francisco Rivera, “Paquirri” en Jerez de la Frontera, y su fama se acrecienta. Casada con él en 1983, su cambio de estatus personal también se tradujo en una transformación estilística de su repertorio. Ese mismo año saca al mercado un nuevo disco, compuesto por el guitarrista Paco Cepero. Con letras de Ignacio Román, Isabel termina por desvincularse de la canción española y, a través de títulos como “Cambiar por ti”, “En la niebla” o “Nada”, se acerca al género de la canción ligera y a la balada romántica. También su estética en la escena se transforma, comenzando a utilizar un vestuario vinculado al recital de canción que le aleja de la imagen de folklórica.

La vida personal en Isabel Pantoja, visible y de gran notoriedad, siempre ha estado relacionada con su trayectoria en la actuación. Su público conoce todos los detalles de su espacio íntimo a través de reportajes y entrevistas en la prensa, y en los espectáculos que realiza Isabel incluyen guiños constantes a los acontecimientos personales, tanto en las letras de las canciones como en las propias declaraciones que realiza en la escena. En este sentido, especialmente tras su matrimonio con el torero Francisco Rivera “Paquirri” en 1983, Isabel Pantoja se convierte en metonimia de una España diversa. Su constructo iconográfico, que incorporaba una identificación con los valores tradicionales junto a una imagen que proyectaba juventud, representaba una de las Españas que seguía viendo en el pasado elementos con los que construirse. En esta identificación, de connotaciones maniqueas —o estás a mi lado o estás en contra—, encontramos distintas herramientas de legitimación.

Por un lado, representaba al repertorio de la copla que, si bien su génesis se encuentra en los años anteriores a la Guerra Civil, se había convertido en la banda sonora del franquismo, aunque —tal y como ha referido recientemente Stephanie Sieburth— sus letras permitían, a través de la ficción, reconocerse a los que estaban alejados de la moral oficial (Sieburth 2016). Tanto el repertorio como su interpretación (con una feminidad no transgresora) se identificaban con una idea de lo español (un lenguaje trascendente emocionalmente).

Tomando en consideración los estudios de Manuel Vázquez Montalbán (1978), Celsa Alonso (2010: 212) y Laura Miranda (2017:144-145), a esta identificación cultural que se establece entre la canción española y el primer franquismo contribuye la penetración de la copla en el mercado cinematográfico y su posterior expansión internacional. Esto facilitó no solo identificar lo que se consideraba “lo español”, sino que nos ayudó —a nosotros como españoles— a configurar nuestra identidad nacional al mirarnos en el espejo de los otros, reelaborando discursos sobre el estado de españolismo y patria.

Por otro lado, el matrimonio de Isabel con un torero la vinculaba aún más al estereotipo de tonadillera, lo que le ayudó a legitimar su papel como intérprete de canción española. Sin entrar a profundizar en las relaciones de ámbito privado que se han establecido entre la escena y la tauromaquia, sí hemos de notar lo común de este binomio:

Hubo un momento en la historia de las variedades en que el idilio de una "estrella" de la frivolidad y un "astro" de la tauromaquia originaba al ser conocido una conmoción en la vida nacional, y reportajes existen donde se divagó extensamente sobre las siguientes aventuras amorosas y conyugales. Pastora Imperio contrajo matrimonio con el Gallo, del cual se divorció a los pocos años; Joselito "el Gallo" fue novio oficial de Adelita Lulú, de la cual se distanció para aproximarse a Consuelito Hidalgo; Paquita Escibano flirteó con Gaona—"filtreó" decía su mamá—, el cual se decidió por Carmen Moragas, de quien acabó divorciándose; Blanquita Suárez se casó con Pacorro, de quien también está separada; Rosarillo de Triana, con Maravilla, *ídem de ídem*; María Antinea, con Félix Rodríguez, *ídem de ídem*; Maruja Mercader fue la musa de Manolo Granero; la "Yanlti" revolvió a Posada, y revuelo sigue; Laura Pinillos sorbió el seso a Cagancho; Marcial Lalanda contrajo matrimonio y es muy feliz con una ex bailarina, y hubo alguna, hoy retirada de las actividades taurinas, que llegó en cierta ocasión a coquetear sucesivamente con un famoso espada, sus dos banderilleros, el picador y el mozo de estoques. Por cierto, que enterada de su vampirismo una gran amiga suya, la espetó en un cabaret: —¡Chica, vaya éxito que tienes; ya sólo te falta que te pida relaciones el toro!¹⁵.

¹⁵ El autor de la cita es Álvaro Retana, quien habitualmente firmaba con los pseudónimos Carlos Fortuny o El Petronio Español del siglo XX. Profundo conocedor del mundo de la escena, destacó como periodista, escritor, dibujante, letrista y músico. De vocación libertino y enormemente prolijo, sus numerosos textos publicados en periódicos como *El Mundo Gráfico*, *El Liberal*, *La Esfera*, *El Heraldo de Madrid* permiten entender el contexto en el que se desarrollan las variedades y el cuplé durante la primera mitad del siglo XX. Fortuny, Carlos: *Ahora*, Madrid, 24 de noviembre, 1935, p. 17-18.

Finalmente, su origen andaluz y la identificación de lo andaluz como ideal de españolismo contribuyeron a configurar a Isabel Pantoja como un símbolo en el que asentar una idea de nación.

Tras la muerte de “Paquirri” en 1984, Isabel decide retirarse de los teatros y permanece un año alejada de la interpretación. No obstante, su casa discográfica RCA Records aprovecha esta circunstancia para editar un disco recopilatorio titulado “Recuerdo a un amor” con el explícito subtítulo de “En tu capote de seda”, incluyendo una selección de canciones que recordaban a la joven Isabel y evocaban su romance con “Paquirri”.

En una vuelta a los escenarios esperada y muy mediática, el 4 de diciembre de 1985 Isabel Pantoja presenta el disco “Marinero de luces” en el Teatro Lope de Vega de Madrid, en una gala benéfica presidida por la Reina Sofía que fue retransmitida por la televisión. Esto supuso una auténtica catarsis, con una interpretación perfectamente medida que incluyó la presencia de su hijo en la escena, Isabel se convierte en “la viuda de España”, consiguiendo que los más de veinte millones de espectadores que vieron la gala, sintieran como propio su proceso de pérdida-redención.

Compuesto por José Luis Perales expresamente para ella, en lugar de reivindicar un género, el disco expresaba con gran maestría el estado emocional en el que se encontraba la cantante. El ejemplar fue reconocido por Isabel Pantoja como el mejor disco que había editado en su carrera: “Ha habido cuatro acontecimientos que han marcado mi vida: mi matrimonio con Paquirri, el nacimiento de mi hijo, la desaparición de mi marido, y la grabación de mi primer disco como viuda” (Cazorla 1988: 34). El disco tuvo un éxito incontestable, consiguiendo siete discos de Platino y uno de Oro, producto de una venta extraordinaria en España, Argentina y Venezuela. Su gran acogida no solo le permitió un regreso triunfal a los teatros, sino que le abrió la puerta a un nuevo tipo de interpretación intimista en la que podía utilizar la carga expresiva vinculada a la canción española. Además, las ventas en Hispanoamérica impulsaron a la cantante a abrirse a un nuevo mercado, para cuya incursión contó con el apoyo del compositor e intérprete Alberto Aguilera Valadez (1950-2016), conocido artísticamente como Juan Gabriel.

2. Colaboración con Juan Gabriel: *Desde Andalucía*

La figura del compositor azteca era muy popular en el espacio americano, por lo que su amistad era la catapulta para la entrada en el continente. Nacido en Paracuaro (México), y considerado como el heredero de José Alfredo Jiménez, fue uno de los grandes renovadores de la canción ranchera, a cuyas letras dotó de romanticismo y de argumentos novelescos "...que respondían a aquello mismo de la copla según definía a ésta Rafael de León: pequeña pieza teatral de tres minutos, con exposición, nudo y desenlace..." (Román 2016). Uno de sus primeros éxitos, "Se me olvidó otra vez", se convirtió en todo un himno en el México de la década de 1970.

Sus creaciones fueron llevadas a la escena por un gran número de intérpretes, como Lola Beltrán o Lucha Villa. Sin embargo, fue la cantante Rocío Dúrcal, para quien crea la letra de "Fue tan poco tu cariño", quien se convierte en musa. Gran responsable de su éxito, Juan Gabriel le nutre de una considerable pléyade de canciones que rápidamente adquieren popularidad: "Fue un placer conocerte", "Me gustas mucho", "Cuando el destino", "No lastimes más", "Me nace del corazón", "Cuando decidas volver", son algunos de los títulos que Dúrcal dotó de una interpretación brillante. En una colaboración que traspasó el ámbito profesional, la cantante fue la encargada de presentar al compositor en las actuaciones que realizó en la Sala Florida Park, el 23 de junio de 1980 que, si bien contó con una gran respuesta de público que llenó la sala, no consiguió convencer a la crítica. Quizá esta pudo ser una de las razones por las que Juan Gabriel, reconocido como autor pero no tanto como intérprete, no quisiera realizar ninguna gira más por España.

Al mismo tiempo, Juan Gabriel escribe letras para Agustín Pantoja, a quien conoce en los inicios de 1980. Productor de algunos de sus discos, entre ellos establecen una amistad personal, que se traslada al resto de la familia Pantoja. A instancias de RCA —y también de Agustín— Juan Gabriel comienza a trabajar con su hermana Isabel, comprometiéndose tanto a escribir las letras de su siguiente disco, como a su promoción en el continente americano. La colaboración del compositor con Isabel Pantoja supuso en ese momento una cierta ruptura artística con Rocío Dúrcal, produciéndose una rivalidad que fue recogida por la prensa e incluso posteriormente por su hija Shaila Dúrcal: "...Luego comenzó a cantar las canciones que había hecho famosas Rocío

Dúrcal... de alguna manera quería ser como ella [...] Él estaba acercándose más a Isabel Pantoja y cuando venía a España iba a ver a Isabel y no a mi madre” (Dúrcal 2018). Si bien es cierto que Dúrcal y Juan Gabriel siguieron vinculados, a partir de la grabación del disco *Desde Andalucía*, Isabel compartió con Dúrcal la amistad y el protagonismo en las creaciones.

Apoyada por la casa discográfica BMG Ariola, en el otoño de 1986 Isabel se traslada a México y Los Ángeles, donde se reúne con Juan Gabriel para grabar los temas que el compositor había elaborado pensando en ella (*Tiempo* 1987: 197). Si bien la idea inicial era permanecer unos días —y con el precedente éxito de “Marinero de luces”— Isabel Pantoja fue consciente de la trascendencia de esta colaboración, dándose cuenta “...de que allí está la mina” (Amilibia 1987: 68), y que el camino a seguir era el repertorio de la balada romántica, de forma que la cantante permaneció más de un mes y medio junto a Juan Gabriel. Este aspecto fue incluido en la prensa del corazón a través de la revista *Semana* (1987: 33).

La compañía discográfica de la tonadillera, consciente de la significación económica del mercado americano, no escatimó medios para la elaboración del LP¹⁶. Editado en estudios de Texas y California, el disco de Isabel contó con la participación de grandes intérpretes, como el saxo Dan Higgins y los trompetas Jerry Hey y Larry Hall, colaboradores habituales de los cantantes Steve Wonder y Julio Iglesias (*Diario de Mallorca* 1988: 34).

Debido al retraso en la salida al mercado, previsto inicialmente para las navidades de 1986, ese invierno sacaron un anticipo del disco, el villancico “Tú serás mi navidad”, que interpretó Isabel en colaboración con Agustín Pantoja. Finalmente, el disco se presentó en Madrid en el hotel Eurobuilding el 17 de febrero de 1987, sin la presencia de Juan Gabriel. Los temas, todos ellos compuestos y escritos por Juan Gabriel, quien también se encargó de la dirección musical, llevaron por título: “Hazme tuya”, “Una vez más”, “Queriendo y no”, “Ojos azules como el mar”, “Hoy todos mis días”, “Cuántos días más”, “Así fue”, “Luna llena”, “Recordándote” y “Virgen del Rocío”. Algunos de ellos aludían de manera explícita a su relación personal con Francisco Rivera, como

¹⁶ Rocío Dúrcal, refiriéndose a México lo señala como: “...un país en el que puedo sacar hasta tres discos, uno de rancheras, otro de baladas y un tercero recopilatorio, con intervalos de 15 días y que los tres sean éxitos” (*Periódico de Catalunya* 1988:77)

“Ojos azules como el mar” o “Recordándote”, trasladando de nuevo su imaginario emocional al gran público que, a la par que consumía su música, veía reflejado en las canciones el recorrido emocional de la cantante.

La recepción no fue la esperada, especialmente por parte de la prensa que criticaba la incursión de Juan Gabriel en un género distinto de las rancheras, en un disco cuyo título era *Desde Andalucía*. “...No deja de tener su gracia que un disco que se llama “Desde Andalucía” lo escriba Juan Gabriel desde México. Pero vivimos en la aldea sin límites. La sensibilidad no tiene fronteras...” (Pérez Abellán 1988: 44). Por otro lado, la crítica se refería al cambio de sujeto de promoción del cantante azteca, que dejaba de lado a su hasta entonces musa, Rocío Dúrcal por Isabel Pantoja. Veamos algunas críticas:

[...] Sacan un disco titulado *Desde Andalucía*. ¿Imaginan cosa igual?: el mejor autor de rancheras —la Dúrcal era su primera cliente, vaya faena, Isabelita—, haciendo temas andaluces. Jalisco vuelve a cantar en Sevilla. Antonio Burgos ya debe de estar refocilándose. Ahí se acaba su pantojismo. Si con *Marinero de luces* lloramos atlánticos, su parida con Juan Gabriel puede convertirse en la carcajada nacional de 1988. No imagino, no —y cuidado que tengo fantasía—, a Paco Cepero o Campuzano creando para Vicente Fernández o Lola Beltrán. Lo que les faltaba a los hijastros de la madre patria (Mariñas 1988: 151).

[...] Resulta insalvable «Virgen del Rocío» que no es ni copla, ni ranchera, ni andaluza, ni mexicana, teniendo elementos pseudo-folclóricos de una cosa y de la otra y que con otro acompañamiento menos de «pachin-pa- chán» podía tener mejores resultados. Ni qué decir tiene que sigue habiendo concesión de culto necrófilo en el «Recordándote» («de la única manera que te tengo y no dejo que te vayas de mi lado es recordándote, mi amor, es recordándote...»), mientras que la popularidad de «Luna llena» y «Ojos azules como el mar» están más que aseguradas. Canta con un parecido a Rocío Dúrcal (González Yopez, 1988: 4)¹⁷.

Pese al interés mediático de Isabel, que continuaba llenando la escena y participando en numerosas galas, el disco tampoco fue bien recibido por el público, vendiéndose mucho más lentamente de lo previsto inicialmente (Montoya 1988: 77). No obstante, hay que señalar que el objeto de esta edición no era el mercado español, sino el latinoamericano. En ese sentido, en octubre

¹⁷ En realidad, la película es un homenaje a la artista, que llega a interpretar doce canciones y a lucir veintidós vestidos.

de 1988, de acuerdo con su casa discográfica y de la mano de Juan Gabriel, Isabel inicia una extensa gira por el continente americano con un estilo de canción próximo a los gustos de un nuevo público.

Tras su colaboración Juan Gabriel, que a partir de entonces se encarga de organizar sus giras por Latinoamérica, Isabel vuelve a trabajar con José Luis Perales, en un intento por recuperar el mercado español. Con él edita el que fue su disco más vendido *Se me enamora el alma* (1989), que consiguió consagrarla como una de las intérpretes de referencia en el género de la canción melódica. En una entrevista concedida por el compositor al *Diario de Mallorca* en 1988, Perales aducía compromisos firmados con su casa discográfica CBS, de cuyos cinco *long plays* acordados, únicamente llevaba realizados dos. (*Diario de Mallorca* 1988: 34). Finalmente, el deseo de Isabel Pantoja pudo concretarse. En esta línea; luego llegarían *Corazón Herido* (1992) y *De nadie* (1993), aunque sin tanto éxito como el anterior.

La popularidad de Isabel Pantoja en el imaginario español facilita a la tonadillera el salto al cine, siendo reclamada por el director Luis Sanz —gran conocedor de la copla que había influido en las carreras de figuras como Rocío Dúrcal y Rocío Jurado— para interpretar el rol protagónico de la película *Yo soy esa* (1990), que graba junto con los actores José Coronado y Loles León. Ambientada en la década de 1940, Isabel encarna a la tonadillera Carmen Torres, inspirado en su propia trayectoria profesional. Un año después grabaría la cinta *El día que nací yo* (1991), acompañada de Arturo Fernández y Joaquín de Almeida y dirigida por Pedro Olea.

Tras los problemas de la cantante con la justicia, que finalmente le hicieron entrar en prisión, en 2013 Juan Gabriel recupera el protagonismo en la discografía de Isabel, produciendo y componiendo el que será el último disco de la cantante: *Hasta que se apague el sol* (2017): “Este disco lo ha hecho él estando yo donde estaba, cuando salí de ese lugar de cuyo nombre no quiero acordarme, ya me lo dijeron: él eligió el título, los temas, la portada, él me lo regaló” (Jara 2017). El trabajo fue grabado en el otoño de 2013, antes de la entrada de Isabel Pantoja en prisión, y no se publicó hasta que la tonadillera recuperó su libertad, lo que vino acompañado de un millonario contrato firmado

con la discográfica Universal¹⁸. Tras la muerte inesperada de Juan Gabriel en 2016, Isabel no llega a presentar las canciones con el compositor mexicano.

Aunque Isabel Pantoja prosigue con su actividad en la escena, los conciertos que realiza a partir de entonces estarán dedicados a la figura del cantante azteca. De todos ellos, destaca el homenaje que le dedicó en el Festival Viña del Mar (Chile), en el contexto de la gira por Hispanoamérica que realiza en 2017. Este concierto, que dedicó íntegramente a Juan Gabriel, comenzó de manera muy simbólica con la primera composición que le realizó para el disco *Desde Andalucía*, “Perdona si te causo dolor”.

Conclusiones

La significación de los autores que se vincularon a la tonadillera Isabel Pantoja trasciende sus colaboraciones en la creación, permitiendo a la artista la conexión con nuevos tipos de público, así como la apertura a mercados alejados de sus posibilidades como intérprete de canción española. Juan Gabriel, con quien la tonadillera colabora a partir de su disco *Desde Andalucía*, marcó un punto de inflexión en su carrera artística a través de su incursión en un repertorio próximo a la balada romántica y su lanzamiento al mercado americano. Unida a él no solo profesionalmente, sino con una fuerte amistad en el ámbito personal, sus colaboraciones se prolongaron hasta el fallecimiento del autor mexicano en 2016. Productor y compositor del último disco de la artista, su importancia en el impulso de la carrera de la cantante trasciende el espacio creativo y le hace ocupar un lugar preferente entre los pilares que definen y asientan la trayectoria artística de Isabel Pantoja

Bibliografía

Alonso, Celsa. 2010. “Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española en los años sesenta” En *Creación musical, cultura popular y creación nacional en la España contemporánea*, ed. Celsa Alonso, 212. Madrid: ICCMU.

Amilibia, Jesús María. 1987. *Canarias*, 17 de mayo: 68.

Blas Vega, José. 1996. *La canción española (De La Caramba a Isabel Pantoja)*, Madrid: Taller El Búcaro.

¹⁸ La amistad entre los dos intérpretes llegó hasta el punto de que, tras la salida de prisión, Isabel tuvo planeado mudarse a una casa anexa a la de Juan Gabriel en Cancún, lugar donde se ubicaba el estudio en el que Isabel grabó varios de sus éxitos (Jara, 2017)

Cazorla, Roberto. 1998. *Diario de Mallorca*. 18 de febrero: 34

Diario de Mallorca (18 de febrero de 1988): 34.

Galaz, Mabel. 2016: *El país*, 29 de agosto: https://elpais.com/elpais/2016/08/29/estilo/1472459022_602990.html [Consulta: 27 de enero 2019]

González Yepey, Manuel. 1988: *Ideal*, 28 de febrero: 4

Jara, Alejandra. 2017. "Juan Gabriel y su entrañable amistad con Isabel Pantoja". *Culto*, 28 de agosto. <http://culto.latercera.com/2017/08/28/juan-gabriel-entranable-amistad-isabel-pantoja/> [Consulta: 25 de enero 2019]

Mariñas, Jesús. 1988. *Época*, 4 de enero: 151

Miranda, Laura. 2018. "Recuerdo y esperanza y copla y suspiro: Identidad nacional y folclóricas...". En *Música y construcción de identidades: Poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, 144-145. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Molina, Romualdo. 2012. *Rafael de León: El más recordado de los olvidados y viceversa*. Madrid: Fundación Autor.

Montoya, J.L. 1988. "El patio". *ABC*, Sevilla, 14 de julio: 77

Núñez, Carlos. 1988. "Rocío Dúrcal grabará tres temas de Sabina y Aute". *El Periódico de Catalunya*, 31 de enero: 77

Ortega, Juan Manuel. 1978. *Blanco y Negro*, 24 de mayo: 46

Pérez Abellán. 1988: "Isabel Pantoja y olé". *La Voz de Almería*, 31 de enero: 44.

Remón, Juan Carlos. 1977. *Marca*, 23 de enero: 16.

Román, Manuel. 1993: *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza

Román, Manuel. 2000. *La copla*. Madrid: Acento.

Román, Manuel. 2016. "Cómo Juan Gabriel se enamoró de Junior, y otros chismes del legendario artista". *Libertad Digital*, 29 de agosto. <https://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2016-08-29/como-juan-gabriel-se-enamoro-de-junior-y-otros-chismes-del-legendario-artista-1276581345/> [Consulta 21 de enero 2019]

Salaün Serge. 1990: *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa.

Semana (23 de diciembre de 1987): 33.

Shaila Dúrcal. 2018: "La saga Dúrcal Morales". *Lazos de sangre*, RTVE, 2 de agosto. [Consulta: 27 de enero 2019]

Sieburth, Stephanie. 2016: *Coplas para sobrevivir*. Madrid: Cátedra

Tiempo (30 de noviembre de 1987): 198

Vázquez Montalbán, Manuel. 1971: *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa Calpe

En la puerta giratoria: la visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española

MARITA FORNARO BORDOLLI

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: música popular, Jorge Drexler, música y migración.

Keywords: *popular music, Jorge Drexler, music and migration.*

Cita recomendada:

Fornaro, Marita. 2019. "En la puerta giratoria: la visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <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/>.

**EN LA PUERTA GIRATORIA:
LA VISIBILIDAD DE JORGE DREXLER EN LA PRENSA ESPAÑOLA¹**

Marita Fornaro Bordolli

y la noria no demora
en invertir los destinos,
en refrescar la memoria
y los caminos de ida
en caminos de regreso
se transforman porque eso,
una puerta giratoria
no más que eso es la historia.

Jorge Drexler, "Bolivia"

Resumen

En este artículo, se propone un análisis de la presencia del compositor e intérprete uruguayo Jorge Drexler en la prensa de España, a partir de sus veinte años de carrera en ese país. Se opta por privilegiar la propia voz del artista a través de sus declaraciones en entrevistas publicadas entre 2004 y 2019; en algunos casos se vincula el material de prensa con los mensajes del propio Drexler en las plataformas virtuales. El enfoque teórico, basado en los postulados de la teoría de la recepción y de la antropología de las emociones, me permite considerar a Drexler como un actor en el escenario de su exposición pública, en su administración personal de las opiniones a ser publicadas.

Se analizan sus declaraciones respecto a los procesos compositivos, al valor de la emoción en dichos procesos, a la reivindicación de lo sonoro en su poesía, a las figuras que constituyeron modelos para su trabajo creativo: Eduardo Darnauchans y Fernando Cabrera, Caetano Veloso, Kiko Veneno. También se atiende a la presencia de "lo uruguayo" junto a la utopía de un mundo de culturas y no de fronteras y los posicionamientos frente a ideología, política y gestión de la cultura en España. Se consideran además dos hitos en el proceso de recepción de Drexler en este país: su participación como

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: «Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)» HAR2015-64285-C2-1-P. La Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay, en la que soy Docente con Dedicación Total, financió una pasantía de investigación en 2018 para la colecta de datos en España.

pregonero en el Carnaval de Cádiz de 2013, para el que crea un espectáculo que vincula los carnavales gaditanos y montevideanos, con la inclusión de artistas uruguayos de *candombe* y *murga*, y en el Proyecto “Suená Guernica” de 2017, para el que propone la composición colectiva de una canción a través de sus cuentas digitales.

Palabras clave: música popular, Jorge Drexler, música y migración.

Abstract

This paper proposes an analysis of the presence of Uruguayan composer and interpreter Jorge Drexler in the press from Spain, based on his twenty years of career developed in that country. I decided to privilege the artist’s own voice through his statements in interviews published between 2004 and 2019; in some cases, the press material is linked to messages posted in social networks by Drexler himself. The theoretical approach, based on the principles of the reception theory and anthropology of emotions, allows me to consider Drexler as an actor on the stage of public exposure, and in his personal management of opinions to be published. I analyzed his statements regarding compositional processes, the value of emotion in said processes, the vindication of the sound in his poetry, and leading figures that were models for his creative work: Eduardo Darnauchans and Fernando Cabrera, Caetano Veloso, Kiko Veneno. I also addressed the presence of the Uruguayan homeland along with the utopia of a world of cultures, not borders, and his positions around ideology, politics and culture management in Spain. Two milestones in the process of reception of Drexler in this country are also considered: his participation as *pregonero* in the 2013 Carnival of Cádiz, for which he created a show that linked the carnivals from Cadiz and Montevideo, with the inclusion of Uruguayan artists of *candombe* and *murga*, and the 2017 “Suená Guernica” Project, for which he proposed the collective composition of a song through his social media accounts.

Keywords: popular music, Jorge Drexler, music and migration.

Introducción

Es una noche de febrero de 2019. Estoy escuchando, a la vez, el pregón de Jorge Drexler (Montevideo, 1964) en el Carnaval de Cádiz de 2013 y el eco de una murga que actúa en el tablado de mi barrio montevideano, que se cuela por la ventana. Investigar sobre música popular tiene, a veces, estos momentos mágicos de conexión de tradiciones. Meta-conexiones, quizás, porque Drexler ya las ha vinculado en el pasado —presente vía YouTube— desde el escenario de la Plaza de San Antonio de la ciudad de Cádiz: las tradiciones andaluzas, elaboradas con el aporte de las múltiples culturas del Atlántico, y las manifestaciones sincréticas uruguayas. Convidado por la ciudad a ser su pregonero de Carnaval, junto con sus invitados presenta murga uruguaya (lo que significa, a su vez, síntesis de conjuntos andaluces, extremeños, castellanos y música afroguaya...), candombe (encuentro de culturas africanas, algunas islamizadas), comparsas gaditanas y canciones propias, con sus correspondientes fusiones.

Soy una uruguaya descendiente de italianos y españoles, que ha dedicado décadas a estudiar la influencia española en la música uruguaya, en especial la murga². Y aunque dediqué un tiempo a analizar los datos históricos y la leyenda urbana del nacimiento de ese género en Uruguay, esa narrativa, contada/cantada por Drexler, se despliega magnífica, dando sentido al concepto de cantos de ida y vuelta. Porque de eso se trata este trabajo: de analizar la presencia mediática en España de un músico de origen judío-brasileño-uruguayo que ha logrado constituirse en un símbolo de herencias, mixturas, fronteras burladas. He pasado revista a discos, conciertos, notas de prensa, entrevistas, filmes, mensajes en plataformas digitales y una charla TED³, pero este pregón me sigue pareciendo tan representativo como cuando lo oí por primera vez, cuando no estaba en mis planes investigar sobre el artista, ya que sintetiza el extraordinario fenómeno de recepción popular de un músico extranjero —no encuentro en la actividad musical española otro caso

² Sobre la murga hispano-uruguaya, *cfr.*, entre otros, Fornaro, 1999 y 2008.

³ Las “charlas TED” son eventos ofrecidos por la organización estadounidense *Technology, Entertainment, Designs*, disponibles en la web. Han incluido personalidades de la política, la ciencia, el arte, la educación y otras ramas de actividad. La brindada por Jorge Drexler tuvo lugar en Vancouver (2017), por lo que es considerada sólo tangencialmente en este trabajo. https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity?language=es [Consulta: 5 de enero de 2019].

semejante con respecto a un creador uruguayo—, en una sociedad que acepta y adopta a ese músico, a su vez orgulloso de su extranjería. Junto a este pregón coloco otra instancia que vincula especialmente a Drexler con la historia española y universal de la Guerra Civil: la propuesta de creación colectiva de décimas para el ciclo “Suená Guernica” (2017) como parte de las conmemoraciones de los 80 años de la obra de Picasso.

Luego de trazar un breve panorama sobre la atención —escasa— que se ha prestado al artista desde la academia, en este trabajo me ocuparé de la recepción de Drexler en España a través de las voces registradas en la prensa escrita (incluida la digital) y de la presencia del artista en las plataformas sociales, en especial Twitter e Instagram (@drexlerjorge en ambas). Esta segunda colecta documental deriva del interés por el manejo que hace Drexler de estos medios, donde vincula arte y tecnología; sirva de ejemplo su presentación en Twitter:

Aquí me pongo a piar
mis dudas y pareceres
y para estos menesteres
debo mantenerme atento
y que sumen justo ciento
cuarenta los caracteres⁴.

Esta estrategia me permite acceder a la voz del periodismo, a la del propio Drexler a través de esa prensa y de sus cuentas en los medios, y a opiniones de quienes se ocupan de su obra en dichos medios. A pesar de que he contemplado las dos perspectivas en la investigación, en el espacio de este artículo privilegiaré la voz del artista, a partir de dos soportes teóricos: la teoría de la recepción, que desde la literatura ha impregnado tantas disciplinas, incluida la musicología, y la antropología de las emociones, de escasa presencia en esta disciplina, aunque de largo desarrollo desde enfoques naturalistas, con nuevos planteamientos en este siglo. La insistencia de Drexler en la importancia de los afectos para su proceso creativo me ha llevado a este marco teórico. Para el enfoque general me he basado en David Le Breton: en

⁴ @drexlerjorge. Tweet fijado al 15/04/2019.

las últimas décadas, desde la antropología se ha prestado especial atención al repertorio afectivo de cada sociedad, a las culturas afectivas locales, consideradas una especie de “manual a disposición de los actores sociales” (Le Breton 2013:75). En Beatty (2013) puede consultarse un panorama de los enfoques teóricos. La producción reciente incluye algunos trabajos que se acercan a la especificidad de esta investigación, como Skrbiš, (2008) quien se ocupa de los afectos en las familias transnacionales. Respecto a la relación entre música y emociones, en la musicología contemporánea se dispone de un clásico temprano, Feld (1982); ya en este siglo se destacan los trabajos de De Nora (2000) y Finnegan (2003) y de sociólogos como Hesmondhalgh (2008). La mayoría de estas investigaciones que se ocupan de emoción y música ponen el centro de interés en el receptor y en los efectos de la música sobre la personalidad en tanto que individuo; en este artículo me centraré en el artista que trabaja desde la emoción y sus propios afectos, en los que tiene un importante lugar la memoria familiar y grupal.

Por otra parte, esta investigación ha supuesto una alerta metodológica ya que, por primera vez en mi trabajo, el mayor peso de información ha derivado de fuentes digitales. El artículo no incluye un análisis de la obra de Drexler; citaré sus canciones en algunos casos en los que los aspectos literarios, musicales y/o contextuales contribuyan a entender los mecanismos de visibilización de su figura o de sus opiniones. No se incluyen citas de material ajeno a España, si bien fue utilizado como fuente en el curso de la investigación.

1. Drexler según la academia: escaso pero diverso

Son pocos los investigadores que se han ocupado de Drexler, y no son musicólogos ni uruguayos. Esto quizás refleje, a su vez, la propia trayectoria del artista. Entre los antecedentes debe anotarse el trabajo de las argentinas María Clara Lucifora y María Inés Lucifora, “Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva*” (2017), centrado en la significación de la canción como un sistema intersemiótico. Las autoras enfatizan la historia familiar de Drexler, los avatares de migración y exilio de su familia judía, las tradiciones compartidas en su hogar, la repercusión de estos aspectos en la música y la actividad extra-musical del artista, a quien caracterizan como “militante de la

mediación”. El análisis de canciones del disco se enfoca en los aspectos semánticos de los textos, aunque se consideran los géneros musicales, y se lo ubica en la evolución desde la afirmación de la *uruguayez* de Drexler en sus primeros discos como migrante, hacia una “dimensión continental”.

Con un enfoque cercano se desarrolla “Comunicación, hermenéutica y estética de la recepción a la sombra del CEIBAL” de la colombiana Frida A. Godínez Garza (2013), análisis de la canción compuesta por Drexler en 2008, en colaboración con su hermano Diego, para el plan de informatización desarrollado en Uruguay desde 2007 hasta la actualidad. Dentro del tema educativo, pero directamente desde el ámbito didáctico, el español Javier Ramos Linares (2007) utiliza “Todo se transforma” (Eco, 2004) para proponer una “Historia de un euro” como punto de partida para un material destinado al aula de lengua española.

Desde otro enfoque, el periodista argentino Guillermo Huergo discute “La promesa de Drexler” (2013) y centra su análisis en los procesos de comunicación involucrados en la aplicación *n*, con la que Drexler ha propuesto componer en colaboración con su público. El autor da cuenta de iniciativas previas con perfil semejante y analiza las canciones y el proceso desde una mirada que atiende mucho a las posibilidades tecnológicas. Se proponen dos grupos de conclusiones desde las nociones de apocalípticos e integrados de Umberto Eco, ya que “el lector puede darle su propio sentido a lo leído para ‘co-producir’ la conclusión final del artículo” (Huergo apela con frecuencia a las comillas para poner en duda los conceptos y para transmitir crítica o ironía). Los extremos de estas posiciones llevan a considerar el trabajo de Drexler “una democratización de la autoría y la posibilidad de una nueva relación con la obra” o “un ejemplo más de la integración vertical entre redes y gigantescas carteras de contenidos, junto a la fusión de operadores de telecomunicaciones y fabricantes de software con grandes corporaciones mediáticas” (2013: 144-145).

Un trabajo que requiere más espacio de discusión es “Un análisis inmersivo en el universo de Jorge Drexler a través de la exploración estadística de su música y letra” (2018), del argentino Alex Ingberg, ingeniero en computación. Con el antecedente de la investigación de Myles Harrison sobre los textos de Radiohead (2013), Ingberg crea un repositorio de todas las

canciones de Drexler editadas en sus discos de lanzamiento oficial hasta *Salvavidas de hielo*, cantadas en castellano, y las somete a un análisis estadístico mediante la aplicación de diferentes softwares. Con un lenguaje coloquial, mostrando de manera continua la “cocina” del trabajo, Ingberg identifica las cinco palabras más usadas por Drexler en su poesía (mar, tiempo, noche, luna, corazón), ubica su utilización a través del tiempo, recurre a los análisis de densidad léxica y densidad lírica —de los que resulta que Drexler con el tiempo creó “canciones más cortas y letras más largas”—, y, de especial interés para mi enfoque teórico, aplica un tipo de análisis de emociones mediante el software denominado *NRC Emotion Lexicon*, lista de palabras en inglés con sus asociaciones a ocho emociones básicas, con la salvedad de que la traducción al castellano se llevó a cabo automáticamente con Google. Este último recurso le permite identificar “Doce segundos de oscuridad” como la canción más triste de Drexler, entre otras conclusiones. El análisis musical atiende a elementos básicos técnicos, como el compás, para relacionarlos con los textos.

Finalmente, y desde el otro extremo de la bibliografía, debe citarse la existencia de un *Cancionero para guitarra* (2002) publicado por el Taller Uruguayo de Música Popular, con 24 canciones de Drexler, que corresponden al período anterior a su radicación en España.

2. Una tipología de la presencia del creador en los medios: Drexler por la prensa, Drexler según Drexler

En la prensa dedicada a Drexler —núcleo documental de la investigación— encontramos diferentes tipos de piezas periodísticas, entre ellas:

- a) Las entrevistas, en especial las publicadas en ocasiones señaladas de su carrera —como el lanzamiento de un nuevo disco o de una gira, y las que refieren a los premios obtenidos— incluyen numerosas declaraciones del artista respecto a tres temas fundamentales: los aspectos estéticos de su producción, los vinculados con su propia historia y su concepción de una ética para habitar el mundo contemporáneo. Estas notas son el lugar privilegiado en el que el músico selecciona qué decir de sí mismo.

- b) Las notas previas a conciertos, en las que generalmente se informa sobre lugar, repertorio y participantes, pero también se ofrecen datos o juicios de valor, y las críticas de sus presentaciones.
- c) Las referidas a los premios obtenidos a nivel español e internacional y los nombramientos honrosos de alcance hispano o iberoamericano.
- d) Las que tienen como tema su participación en eventos de significación nacional o regional, ya citados: el Carnaval de Cádiz y el aniversario del Guernica de Picasso. El primero es el tema más recurrente en toda la documentación consultada.

De la lectura de las cincuenta noticias seleccionadas, distribuidas entre 2004 y 2019, pueden extraerse algunos temas y caracterizar posturas éticas, estéticas, ideológicas y políticas. Desarrollaremos algunas de ellas, atendiendo al marco teórico especificado. Al considerar la emoción más allá de lo biológico e incluso del uso simbólico del cuerpo, me centro en la expresión a través del logos (complementado con la imagen fotográfica, que mucho me ha ayudado, pero cuyo análisis queda para un futuro). Parto de que la emoción “se cuele en el simbolismo social y los rituales vigentes”; de que “no es una naturaleza descriptible sin contexto ni independiente del actor” (Le Breton 2013: 77). Este enfoque me permite considerar a Drexler como un actor en el escenario de su exposición pública, en su administración personal de las opiniones a ser publicadas, de sus opciones de visibilización o no de su vida —la referida a su historia familiar pasada⁵— y de su carrera profesional, pues explicita su rechazo a utilizar su vida privada en su visibilidad pública.

2.1. Drexler según Drexler: una guía artística desde los afectos

El análisis de lo que podríamos llamar “Drexler por Drexler”⁶ pone de relieve una serie de temas que constituyen el núcleo de sus declaraciones. En varios casos, la entrevista sobre un nuevo disco o nuevo concierto deriva en breves manifiestos sobre estos temas centrales. Un primer asunto que aparece

⁵ No desarrollaré aquí esa historia, para la que puede consultarse la entrevista de Serrano (2018), entre otras. También Lucifora y Lucifora, 2017.

⁶ Según un modelo de trabajo con prensa elaborado para la investigación sobre compositores académicos en el Grupo I+D “Música y Sociedad” (GIDMUS), Universidad de la República, Uruguay. Sobre su aplicación, Cfr. Jimena Buxedas, 2010.

reiterado en sus declaraciones está constituido por la dimensión estética y afectiva de su creación. La primera es reivindicada como génesis del arte: “tiene que haber un grado de belleza dentro de cualquier verdad que quieras contar”, dice a propósito del disco *Salvavidas de hielo* (Calvo Tarancón 2017). Por otro lado, como ya he adelantado, Drexler abunda en manifestar la importancia de los afectos como motor creativo: la emoción lo lleva a ser un autor reflexivo, no el “creador de ocho horas diarias”. Lo destaca cuando comenta su trabajo con Shakira, a invitación de la cantante colombiana: “Estuvo bien, pero no quiero más. A mí me gusta sentarme en el sofá y esperar a que una emoción se vuelque en el papel para luego defenderla hecha canción. Escribir de manera profesional es un oficio maravilloso, pero no es el mío” (Pontes 2019). A propósito de su proceso de composición, en 2018 Drexler declara para el periódico *ABC*:

Yo me consideraba lo primero guitarrista, después músico, después cantante, y en cuarto lugar, letrista. Las letras eran siempre lo último que hacía, porque no tenía más remedio. Me pasé los dos primeros discos intentando encontrar a alguien que me escribiera las letras, pero entonces me di cuenta de que nadie podría hacerlas por mí. Da mucho dolor de cabeza escribir letras, eso nadie te lo dice. Pero como tenía formación poética, y paciencia para sentarme delante de un papel, lo conseguí. Para hacer buenas canciones, hay que saber acordes, pero además de eso tienes que saber, o por lo menos querer, la palabra. No hace falta estudiarla, vale con quererla. A regañadientes, me convertí en escritor de letras y, curiosamente, lo que más empezaron a pedirme otras personas fue eso, letras (Serrano 2018).

En una entrevista concedida con motivo del inicio de su gira “Mundo abisal”, comenta sobre este proceso:

El tema nunca ha sido muy importante para mí en la canción. Todo el mundo piensa que escribo a partir de los temas, yo escribo canciones como quien hila un collar. Muchas veces hasta la mitad de la primera estrofa todavía no sé de qué voy a hablar. Muchas veces termino la canción como en *Toque de queda*, que tengo una idea vaga de lo que quería contar, pero es más una sucesión de imágenes. A veces en canciones como *Antes* lo que más me interesa es el juego de palabras y de recursos temporales. En los primeros discos tenía un encare más contemplativo de escribir lo que pasaba a mi

alrededor y después me he ido metiendo más a contar lo que pasaba dentro mío, es como una evolución hacia adentro, digamos (Redondo 2012).

En este proceso creativo reivindica lo sonoro:

Sí, me interesa más la música que a Joaquín [Sabina], a él no le importa mucho y te lo puede decir. Tiene un epicentro literario en sus canciones, algo que a mí me ha ayudado mucho a variar el mío. Si hay que terminar una frase entre significado y sonoridad, los del Río de la Plata elegimos sonoridad. Tu sombra es como un pétalo de sal. ¿Qué quiere decir pétalo de sal? ¡Qué más da, pero es precioso! (Pontes 2019).

En cuanto a estilo de interpretación, una nota reciente en *El País* propone título “atractivo” a este respecto: “España es un país muy fálico”, metáfora del músico para referirse a lo opuesto a “cantar con sutileza”:

Aquí se confunde sutileza con melancolía. España es un país muy fálico, todo es medido según su tamaño y su contundencia. Y la realidad es infinitamente densa: cuanto más te acercas a alguien, más detalles ves. Yo tengo una especie de optimismo casi irresponsable respecto a la vida, y la melancolía está en la forma de cantar. Aquí la gente se rompe la camisa al cantar, hay mucha pasión. Mantener un punto de sobriedad en España es un insulto, todo lo que sea medida está mal visto. Yo soy de familia medio brasileña y parece que nací suave” (Calvo Tarancón 2019).

Puede apreciarse un cambio a este respecto —que no debe considerarse en una evolución cronológica— cuando Drexler plantea *Bailar en la cueva* (2014). El disco fue grabado en Bogotá, con postproducción en Madrid; además de la incorporación de géneros musicales latinoamericanos, intervienen Caetano Veloso en el tema “Bolivia”, el grupo colombiano Bomba Estéreo en el tema que da título al álbum y la franco-chilena Ana Tijoux en “Universos paralelos”. Este es el único disco que ha sido objeto de un análisis sistemático, como ya planteamos (Lucifora y Lucifora 2017). Drexler, luego del largo trabajo con las canciones combinatorias del proyecto *n*, y en plena crisis económica española, busca el respiro de la cultura latinoamericana y de sus géneros bailables, y elige Colombia para grabar: “En vez del período de tristeza en el que estamos en Madrid, allí han salido de una gran crisis histórica, de un conflicto armado muy grave, y hay alegría y ganas de invertir en cultura”,

declara a *La Gaceta* (2014). Y plantea el giro compositivo para este disco: “Me di el gusto de hacer un discoailable”.

Estaba acostumbrado a emocionar, a trabajar desde la emoción, desde los sentimientos y las ideas. Cambió mucho la idea de escribir [...]. La mayor parte de las actividades humanas tienen que ser hechas con la razón a un costado, no en el timón [...]. En todo lo que uno hace, está la máxima de la poesía: lo que no embellece, mata. En este disco, lo que no hace bailar, mata (*La Gaceta* 2014).

Estas declaraciones podrían llevar a pensar en el planteo de una dicotomía entre importancia de texto trabajado desde la emoción y texto destinado a la danza, pero el contenido del propio disco desmiente esta interpretación. “Bolivia” es quizás el caso más representativo: la transgresión de contar una historia de persecución del peor contexto, judíos alemanes desesperados buscando país dónde refugiarse, con ritmo y tímbrica de cumbia, y con la participación de Caetano Veloso. Años más tarde, a propósito de los premios Grammys obtenidos en 2018 sobre los candidatos más firmes, los cultivadores del reguetón, Drexler vuelve sobre el tema de las emociones, las ideas racionales y la danza:

Lo que yo creo que necesita el reguetón... aunque se ve que no necesita nada, porque está arrasando... Lo que necesita para gustarme a mí, que soy el oyente más insignificante, que no soy su “target”, es que se trabajen mejor los afectos y las ideas. Bailar y pensar al mismo tiempo es posible. Eso se aprende muy bien escuchando a Caetano Veloso (Serrano 2018).

Esta búsqueda muestra elementos compartidos y otros contradictorios con los músicos que cita como modelo o como admirados. Más allá de los ya muy conocidos, como el propio Sabina —origen de su carrera en España— y Prince —ligado a Drexler por el episodio de desconocimiento en la ceremonia de los Premios Oscar del año 2005—, es conveniente anotar aquí a los modelos formadores, que, aunque poco o nada conocidos en España, han sido citados y versionados reiteradamente por el artista. En Uruguay, una de estas

figuras es Eduardo Darnauchans⁷, otro admirador de las palabras en cuanto sonidos, un poeta “informado”, como definimos también a Drexler.

En entrevista ya citada, cuando el periodista Nacho Serrano le propone volver al momento en que se inicia su aventura española, Drexler afirma esa influencia y resume el inicio de su aventura española:

- Demos un pequeño salto a 1995, al mítico encuentro con Sabina, tras el cual él le sugirió que se viniera a nuestro país. Creo que, en ese momento, usted pensaba que a quien se llevaría a España era a su ídolo, Eduardo Darnauchans.
- El “Darno” era uno de los músicos que llevábamos a tocar a [la Facultad de] Medicina. Estaba en mi panteón de artistas uruguayos. Siempre pensé que se parecía más a Sabina que yo, pero vivía una vida de excesos y era difícil dar con una noche en la que fuese capaz de transmitir su talento. Yo me mantenía más como en la sobria ebriedad de Escohotado, mantenía la sobriedad suficiente como para poder tocar. Esa noche que fui telonero de Sabina, él no pudo escucharme. Pero después apareció en el camerino y me dijo: “No he podido verte, por favor toca algo aquí y ahora”. Cogí la guitarra, le canté una canción y me dijo: “¿Tienes algo que hacer? ¿No? Vente a Madrid”. Dos meses después llegué aquí (Serrano, 2018).

La segunda influencia uruguaya es la de un cantautor poco conocido fuera de fronteras, Fernando Cabrera⁸, un protagonista de décadas del canto popular uruguayo, con una poética cercana a la de Darnauchans. Drexler, aplicando el “cada uno da lo que recibe”, le abre las puertas de escenarios de Buenos Aires, inclusive de España, a este cantautor de emisión y despojamiento particulares, quizás devolviendo la puerta abierta que significó Sabina. Cuando Cabrera actúa en Madrid en 2016, Drexler postea en Twitter el día antes: “Insisto, Madrid. No se pueden perder esto”⁹. Cabrera fue un referente de la juventud de Drexler, por lo que los procesos vitales aparecen invertidos. En su participación en el ciclo “Cómplices” (Teatro Barceló de

⁷ Sobre Darnauchans, creador poco conocido en España, *Cfr.* Sabaj 2012 y Fornaro Bordolli 2013.

⁸ Sobre Cabrera, *cfr.* Pampillón y Temponi, 2016.

⁹ @drexlerjorge, 11/10/2016.

Madrid, octubre de 2015), Drexler comenta antes de interpretar “El tiempo está después”¹⁰, de Cabrera:

Es mi maestro, digamos, yo lo seguía tanto... él tocaba en Montevideo a finales de los 80 y yo lo iba a ver a todos los lugares. Éramos ocho o nueve en cada lugar, y uno de esos era yo. Y tiene una voz un poco peculiar (lo imita), habla así Fernando. Y me pregunta una vez, que me ve como por décima vez: “¿Otra vez por aquí? ¿Qué estás haciendo?” “No, mirándote la mano derecha”. Y me dice: “¿No tenés algo mejor que hacer?” Muchas de las cosas que ustedes han escuchado hoy, del apagado de la guitarra, del mute de la guitarra, de dejar una nota sonando y parar, todo el silencio que han escuchado entre notas es de Fernando Cabrera, yo lo aprendí de él [...]. Es un maestro del silencio¹¹.

También debe citarse a Caetano Veloso, una de las figuras sobresalientes del tropicalismo brasileño; el intimismo de su producción, la presencia de los afectos y el valor del sonido, tienen en Drexler una marca clara del tropicalismo y de Caetano en especial. Y también se hace presente un español, Kiko Veneno: Drexler declara “Volando voy” como la canción que le hubiera gustado componer, pues “tiene algo en la combinación de música con letra que es increíble, lo vigente que está y la frescura... es un dínamo” (Palomo, 2018). Otra aparente contradicción, que prefiero caracterizar como apertura estética: en este caso no hay presencia de la reflexión ni del intimismo antes mencionados.

La centralidad de lo sonoro, por otra parte, se vincula en Drexler con su interés por la tecnología, si consideramos ésta en su sentido más amplio —en sus declaraciones considera sus guitarras desde el afecto, pero también como logro tecnológico. En el sentido estricto, muchas publicaciones en prensa, notas en páginas web y vídeos están dedicados a su aplicación para combinar versos, *n*, a la que dedicó tres años de trabajo (hoy ya no vigente, debido a las exigencias de actualización tecnológica). Los tres productos evidencian que Drexler parte de la música para componer, pero “Habitación 316”¹², en la que se puede participar seleccionando versos, reafirma la capacidad metafórica de

¹⁰ Versión de Fernando Cabrera de su gira española de 2016 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oG36-tD41Lw>; la versión original en <https://www.youtube.com/watch?v=mQkVQ84mb28> [Consulta: 3 de febrero de 2019].

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=bbvyNUUJip8> [Consulta: 3 de febrero de 2019].

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=EvxSWpFCfKfM> [Consulta: 2 de febrero de 2019].

su poesía. La segunda, “Madera de deriva”, explora la creatividad tímbrica, ya que el usuario puede introducir instrumentos, que el artista grabó con la Orquesta Sinfónica de Euskadi. La tercera, “Décima a la décima”, se modifica a lo largo del día: se pueden cambiar las estrofas y los intérpretes —Drexler identifica esta canción con “la sombra de las personas; crece durante el día y por la noche decrece” (Huerta, 2012).

En las citas incluidas hasta ahora —con el esfuerzo de poner lo imprescindible en el espacio de un artículo— se evidencia la ya aludida capacidad metafórica de la poesía drexleriana, muy presente en influencias uruguayas citadas por el propio creador —Fernando Cabrera, en la ya mencionada *El tiempo está después*, describe barrio y vida con imágenes como “la calle Llupe, raya al medio, conduce a Belvedere...” o “ya no se apretarán mis lágrimas en tus bolsillos, cambiaste de sacón”... Este uso de la metáfora literaria torna complejo el análisis y lleva a cuestionar algunos aspectos de la propuesta de Ingberg, ya que, por un lado, las declaraciones del creador respecto a su procedimiento e intereses compositivos relativizan el valor semántico de los términos; por otro, la abundancia de lenguaje metafórico también atenúa ciertas conclusiones.

3. El cantor/ar opinando: sobre patrias y fronteras

El posicionamiento de cantores que señalan situaciones sociales tiene una larga tradición hispanoamericana, concretada en Uruguay a través de géneros tan diferentes como la ya mencionada murga y la payada, el canto repentista, generalmente en décimas y con música de milonga, herencia de las prácticas de improvisación españolas. En el caso de Drexler, ciertos temas aparecen de manera recurrente: patria, migración, fronteras, pertenencia global.

El juego dialéctico entre pertenencia a un país y declaración de patrias múltiples es central en el discurso de Drexler. El creador afirma su “uruguayez” durante toda su vida en España. No hablamos sólo de asumirla, de no presentarse como hijo adoptivo de España, sino de afirmarla a través de su obra, de sus declaraciones, incluso de cierta parte de la iconografía que las acompaña en la prensa: por ejemplo, veinte años después del inicio de su

carrera española, Drexler se fotografía con termo y mate “a la uruguaya” para *El País* (Pontes, 2019).

Drexler también vincula deporte e identidad a partir de su conocida su afición por el fútbol. Es el caso de “Uruguay nomás”, canción que parte de la equivalencia de la camiseta de la selección uruguaya de fútbol con el color del cielo —tema recurrente en las murgas uruguayas— y busca definir el complejo mito identitario de la llamada “garra charrúa” y la leyenda del triunfo en el estadio brasileño de Maracaná (1950).

Quién le roba un beso a Maracaná?
Uruguay nomás, Uruguay nomás
No seremos muchos
pero somos dueños de nuestros anhelos,
y tenemos el alma del mismo color que el cielo
Quien dijo que no se podía
soñar, cueste lo que cueste?
Quien dijo que el cielo no era celeste?
[,,,]
Se gane o se vaya perdiendo,
Peleando, pase lo que pase,
Quién suelta en el cielo del sur
Once estrellas fugaces...

Un video en YouTube muestra su estrategia para no iniciar un concierto en la ciudad de Vigo mientras la selección uruguaya pelea en sus últimos minutos un lugar en el Campeonato Mundial de Fútbol de 2010¹³: Drexler relata el partido improvisando con su guitarra. En esa tónica, la nacionalidad reafirmada por Drexler permite titulares de notas que pueden sorprender: en 2016, *El País* de Madrid anuncia que “Jorge Drexler le canta a Peñarol”, uno de los clubes más importantes de Uruguay, con el copete “El artista uruguayo dedica ‘La vida entera’ al nuevo estadio del equipo de fútbol de Montevideo”. No es común que un artista sea entrevistado fuera de su país por un acontecimiento que parece lejano a los intereses españoles, sobre todo en una sección del periódico que no es la deportiva (Rodríguez, 2016), y que el artista afirme, en tanto, que no ha logrado adoptar un club español: “A pesar de que

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=ENqw8yOfU4k> [Consulta: 1 de febrero de 2019].

llevo 20 años aquí [Madrid] nunca he podido cambiar de equipo de fútbol” (Rodríguez 2016)¹⁴.

Ahora bien, el concepto de patria se transforma en la obra y en las declaraciones de Drexler; como lo han señalado Lucifora y Lucifora (2017), sus canciones evolucionan desde la afirmación de lo uruguayo en sus primeros discos a una mirada latinoamericana en *Bailar en la cueva* y al enfoque global de sus últimas producciones. Quizás no deba verse como evolución sino como dos conceptos complementarios, pues en su narrativa siempre aparece afirmada la ascendencia múltiple, incluso con recursos visuales, como la imagen de un abuelo judío vestido de Papá Noel y un abuelo uruguayo asistiendo con kipá a una sinagoga.

Esa pertenencia múltiple es señalada en varias canciones a lo largo de su producción, como “De amor y casualidad”, en la que pasa revista a la mezcla de orígenes de uno de sus hijos. En entrevista a *Público*, anota: “Nunca me han interesado las banderas ni los símbolos nacionales. Para mí fue un gran alivio venir a España y empezar a verle las costuras a la palabra ‘patria’, que es algo que se sigue mirando en América Latina con cierto romanticismo” (Calvo Tarancón 2017). En ese camino, y en la misma entrevista, se opone a los nacionalismos, y ve el conflicto catalán como de dos bandos que reducen la amplitud de fronteras que es claramente su utopía. Podría considerarse esto una contradicción: tanta “uruguayez” y tanta negación de la patria... quizás la solución esté en interpretar que Drexler busca eliminar fronteras pero defender culturas. Por ejemplo, a instancias de Joaquín Sabina, compone la “Milonga del moro judío”, cuyo texto contiene imágenes con la fuerza de “un trozo de tela triste” para las banderas, o la contradicción aparente respecto a su ascendencia, en “no hay pueblo que no se haya / creído el pueblo elegido”. La declaración toma estructura de décima espinela en las estrofas y cuarteta consonantada en los versos pares en el estribillo —las dos formas de poesía española más difundidas en las músicas orales de América Latina—; el autor de la cuarteta es Chicho Sánchez Ferlosio (Lahoz 2004: 43). La música adopta

¹⁴ Mientras escribo este trabajo Peñarol acaba de ganar en Maracaná al club brasileño Flamengo por la copa “Libertadores de América” – el primer cuadro uruguayo que gana a uno brasileño en Maracaná, circunstancia que fue, inevitablemente, vinculada al triunfo de 1950, aún vigente en la mitología identitaria uruguayo- y Drexler *retuitea* a un admirador que lo parafrasea: “Quién le roba un beso a Maracaná? Peñarol nomá!” Cristian Calace @CristianCalace, 04/04/2019

el género milonga campesina rioplatense, que sincretiza la herencia española con la influencia africana¹⁵. En este caso, las líneas melódicas y el patrón rítmico están tomados directamente de la tradición oral.

Por cada muro un lamento
en Jerusalén la dorada
y mil vidas malgastadas
por cada mandamiento
Yo soy polvo de tu viento
y aunque sangro de tu herida,
y cada piedra querida
guarda mi amor más profundo
no hay una piedra en el mundo
que valga lo que una vida
Yo soy un moro judío
que vive con los cristianos
no sé qué dios es el mío
ni cuáles son mis hermanos
No hay muerto que no me duela
no hay un bando ganador
no hay nada más que dolor
y otra vida que se vuela,
La guerra es muy mala escuela
no importa el disfraz que viste
perdonen que no me aliste
bajo ninguna bandera
vale más cualquier quimera
que un trozo de tela triste [...].

En cuanto a posicionamiento ideológico y político, Drexler opina con determinación sobre políticas culturales y conciencia de España respecto a su patrimonio. En entrevista de *El País*, reafirma en 2017 su admiración por Paco de Lucía y reflexiona: “Yo propuse que llamaran Paco de Lucía al aeropuerto de Madrid”. La desestimación de su propuesta le lleva a afirmar que “España no tiene conocimiento de la gran cultura que genera”. La variedad de instrumentos derivados de la guitarra en América Latina frente al modelo casi

¹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=myVi6pVYYb8> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].

único español le sirve como metáfora de esa generación de cultura y su desconocimiento desde la cultura madre (Mendoza Arriaga 2017). “A España se le ha dado muy bien crear géneros culturales y luego dejarlos morir”, anota en una entrevista para *Público*: “Curiosamente encontré que muchas cosas de raíz española como el verso octosílabo, el romance, la rima alterna o la décima siguen estando muy vivos en el son jarocho de Veracruz, en el galerón de Venezuela, en Rosario (Argentina) y hasta en Panamá” (Calvo Tarancón 2017).

También establece posición sobre hechos que vinculan gobierno español y cultura, especialmente música. En entrevista de *La Gaceta*, motivada por la edición del disco *Bailar en la cueva*, sus opiniones son tajantes sobre la actitud del gobierno español con respecto a la cultura, pues afirma: “Nadie siente que la cultura sea una prioridad del gobierno”, y abunda:

Se demora un año y medio o dos entrar a revisar los ordenadores del PP con denuncias de destrucción de información y **en quince minutos vacían la SGAE y sacan al director esposado**¹⁶, que a día de hoy no está claro si es culpable o no, con aplausos de toda la sociedad.

Tanto hablar de Marca España, y se muere Paco de Lucía y la familia tiene que pagar la repatriación. Es una vergüenza, tenía que haber ido el presidente del Gobierno a buscarlo al México. Esa es la importancia de **Paco de Lucía, mucho más importante que cualquier presidente de este país** (*La Gaceta* 2017)¹⁷.

Pero a pesar de la ubicación clara de Drexler respecto a ética e ideologías, niega compromisos concretos para su obra. Esta posición aparece muy temprano en sus opiniones. En 2004, interrogado por el periodista Eusebi Lahoz, comenta sobre la “Milonga del moro judío” y el conflicto palestino-israelí: “No pienso que algo tan sencillo como una canción pueda incidir en algo tan brutal... Creo que las únicas cosas que pueden acabar con eso son cosas individuales, relativas a la conciencia” (Lahoz 2004:43). Una década y media después, al ser preguntado sobre el nacionalismo catalán, aclara respecto a su afirmación de “Yo no soy de aquí, pero tú tampoco” como parte de su canción “Movimiento”:

¹⁶ Texto en negrita en el original

¹⁷ <https://gaceta.es/entrevistas/nadie-siente-cultura-sea-prioridad-gobierno-28032014-1345/>
[Consulta: 4 de marzo de 2019].

No tengo ningún interés de aplicar mis canciones a ninguna situación en concreto. No creo en el concepto de mensaje. La canción es lo que es, surge de una descarga emocional mía y responde a una manera que yo tengo de ver el mundo que no pretende ser un manual de nada” (Jurado 2017).

4. Pregón del Carnaval 2013: el día que Kiko Veneno se encontró con el candombe de La Kalenda

Abordaré especialmente un análisis textual, musical y contextual del pregón del Carnaval de Cádiz ya que, como he adelantado, lo considero un hito significativo en la historia de la recepción de Drexler en España. Puede argumentarse en contra de esto que ese pregón es un evento local, que no afecta a todos los públicos de España, pero baso esta selección en la visibilidad nacional e internacional de este Carnaval, la evolución desde el rechazo —el único de entidad que he detectado en la prensa respecto al artista, aspecto también excepcional— a la aceptación y al elogio, los argumentos institucionales para la invitación, los artistas invitados y los contenidos literarios, musicales y teatrales.

En primer lugar, corresponde definir qué es un “pregón” y un “pregonero” en el Carnaval de Cádiz. El pregonero, como en otras fiestas populares, es quien anuncia el evento, pero en este Carnaval ha tomado un peso especial dentro de los actos institucionalizados por su duración, por lo complejo de los contenidos, por las personalidades invitadas por el Ayuntamiento. Citemos algunos casos: el poeta Rafael Alberti, nacido en el Puerto de Santa María, miembro del Partido Comunista español, encargado del pregón en 1981, pocos días después del fallido intento de golpe de estado en España y en fecha cercana a su retorno del exilio; José María Pemán, en 1959, escritor de extrema derecha, defensor de la monarquía, quien presenció el pregón de Alberti veinte años más tarde para luego abrazarse con él, imagen que se ha constituido en un icono especial de la historia de este Carnaval. Entre los muy pocos extranjeros destaca el actor cómico Mario Moreno [Cantinflas]. Han predominado los cantantes populares como pregoneros: en 2019 lo fue Joaquín Sabina, con Drexler como invitado.

Luego de publicitada la elección de Drexler como pregonero para 2013, varias notas de diarios gaditanos dieron cuenta de la justificación por parte de las autoridades de la ciudad y del rechazo del público, incluso con resultados de encuestas populares. En declaraciones del 24 de octubre de 2012, en el *Diario de Cádiz* se da cuenta de las razones a favor, basadas en que el Ayuntamiento había optado por dar un “aire iberoamericano” al pregón del Carnaval 2013. Cádiz tendría la Capitalidad Iberoamericana del Carnaval, la uruguaya Montevideo le había precedido. Ese contexto es invocado por la alcaldesa Teófila Martínez, en una caracterización de Drexler que interesa para analizar esta circunstancia de recepción del artista.

Tiene una especial relación con la cultura y las agrupaciones de Montevideo y es un gran enamorado del Carnaval, tanto del de Cádiz como del de Uruguay, y es un conocedor de los sones y ritmos de ambas partes del Atlántico, con numerosos guiños a la milonga, la bosa [sic], la [sic] samba, a Salvador de Bahía, al Mar del Plata [sic], a Cádiz y a todo Latinoamérica en su ya amplia discografía (Sánchez Reyes 2012).

Ésta y otras notas de prensa citan la aceptación pública de Drexler, publicada en quintillas en la cuenta de Twitter del artista:

No me cabe en el sombrero
Esta alegría inusual
Nuevamente iré en febrero
Y esta vez de pregonero
¡a Cádiz y en Carnaval! [...]

En Twitter, precisamente, se puede seguir la intensidad del rechazo. También en la prensa escrita; el *Diario de Sevilla* propone la encuesta “¿Considera acertada la elección de Jorge Drexler como pregonero del Carnaval 2013?”, y muestra un 71% de rechazo de sus lectores en su edición del 24 de octubre de 2012. Sin embargo, al acercarse la fiesta se publican noticias del trabajo del artista —“Jorge Drexler comienza a perfilar el pregón del Carnaval 2013”, anuncia el *Diario de Cádiz*, por ejemplo—, de su decisión de abandonar sus actividades por tres meses para crear el pregón, de su visita a personalidades y comparsas de Cádiz. Las notas cambian totalmente luego del

pregón: “Jorge Drexler persevera hasta seducir a Cádiz”, comenta *El Mundo* el 10 de febrero de 2013; por su parte, Paco Montero en *Andalucía información* en su artículo “Cádiz se enamora de Jorge Drexler en un pregón de Carnaval con corazón” del 16 de febrero, apunta:

El pregón que anoche ofreció el cantautor Jorge Drexler fue un ejemplo de cómo desarmar el recalcitrante argumento aquel que defiende que el pregonero del Carnaval debe ser alguien de la tierra, preferiblemente, un famoso autor o componente de un coro, chirigota, comparsa o cuarteto (Montero 2013).

Luego de anotar que es la primera vez que un ganador de un Oscar pregona el Carnaval de Cádiz, el autor abunda en metáforas sobre el logro:

Drexler dobló el mapamundi por la hipotenusa de sus dos triángulos rectángulos en los que se divide, estrechó el Océano Atlántico, agarró de una mano al continente americano y por otra asió a la Tacita de Plata y los fundió en un abrazo que encandiló a los miles de personas que abarrotaron la plaza de San Antonio. (Montero 2013).

Algunos conceptos son axiales en el pregón. El más desarrollado es el vínculo entre Cádiz y Montevideo, dos puertos sobre el Océano Atlántico relacionados desde la época colonial por el comercio, pero también por el carnaval, a tal punto que la tradición ubica en esta ciudad el origen de la murga uruguaya. Esta vinculación genética da a Drexler el punto de partida para reflexionar sobre tradiciones, paso del tiempo, memoria popular, fronteras, manifestaciones artísticas “de ida y vuelta”, estructuras poéticas y géneros musicales. Y también para vincular personalidades del Carnaval gaditano y montevideano y figuras de la música popular no explícitamente relacionadas con el carnaval de manera pública. *El Mundo* en su edición del 10 de febrero las enumera: José Manuel Gómez (quien es definido como “el mayor talento vivo, el mayor creador vigente de la fiesta gaditana”), Javier Rubial, Kiko Veneno. A ellos deben agregarse la comparsa gaditana “los del piso de abajo”, del popular Jesús Bienvenido, y dos personalidades del carnaval uruguayo, Fernando “Lobo” Núñez, heredero de una tradición familiar de artistas y de interpretación del candombe afro-uruguayo, y Eduardo “Pitufu” Lombardo, vinculado a la murga desde su niñez.

La dramaturgia del pregón es importante, Drexler se presenta como un “veronauta” que desciende de un zepelín con su tripulación de músicos uruguayos, para buscar “el origen de la murga que cantó mi bisabuelo”. Desarrolla el pregón sobre décimas espinelas, de cuyo origen da cuenta, como otra forma de homenaje¹⁸. La poética refinada de Drexler le permite definir a la ciudad y su carácter marítimo, y su propia pertenencia por historia personal:

Cádiz, mítica sirena
con medio cuerpo en el mar
por fin pudimos llegar
a tus preciadas arenas
en donde antiguas monedas
de hace cien generaciones
duermen junto a mil canciones
que cantaron tus delicias
de bailarina fenicia
diestra en robar corazones.

Oí tanto hablar de ti
que cuando llegué a tus puertas
no supe yo, a ciencia cierta
si aquí llegué, o si volví.
Quiero que guardes de mí
el cariño más sincero,
Cádiz, que me llames, quiero,
por el nombre que me otorgues
Jorge, Gorgue, Gorge, Horgue,
mejor aún: pregonero.

La relación de la ciudad con los temas que recorre en su obra, la importancia simbólica de ciertos bienes intangibles —como la música y la poesía— o materiales —las especias, cuya búsqueda ha sido responsable de tantos encuentros de culturas— se sintetizan en las dos estrofas siguientes:

¹⁸ El texto del pregón ha sido tomado del periódico digital *cancioneros.com*, sitio que es referenciado por el propio Drexler en su cuenta de *twitter*.
<https://www.cancioneros.com/nc/20736/0/pregon-del-carnaval-de-cadiz-2013-jorge-drexler>.
También en <http://universogaditano.es/articulo/carnaval-calle-visualiza-contenido-integro-pregon-1799>. La actuación está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OedClz0UnCY&t=3602s> [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Permitan que aquí pregone
Por décimas espinelas
Un verso que creó escuela
Y que incendió corazones...
Van y vienen las canciones
Los versos y las especias,
Los recuerdos, las amnesias,
Los acentos, van y vienen.
Las fronteras no retienen
La historia y su peripecia.

Esta décima espinela
(por cierto, invento andaluz)
que cruzó como la cruz,
el idioma o la viruela.
fue y vino en barcos de vela,
a vapor, luego en avión,
y hoy vive en el corazón
de todas las tradiciones
resucitada en canciones
y hoy de noche hasta en pregón.

En tres estrofas se cuenta la historia de la “primera murga” montevideana, “La Gaditana”, surgida de un grupo de zarzuela procedente de Cádiz que armó el conjunto en Montevideo para sortear problemas económicos. Si bien la investigación documental muestra que conjuntos del tipo de las chirigotas gaditanas ya existían en la ciudad, esta especie de leyenda urbana se mantiene hasta hoy en la historia del carnaval uruguayo, y es vinculada por Drexler a la historia de las ciudades, las dos “tacitas de plata”, y a los carnavales.

El pregón incluye once canciones, varias de ellas tomadas de las chirigotas gaditanas históricas, éxitos de Drexler como “Todo se transforma” y canciones creadas especialmente, como “Cái creo que caí”, juego léxico con el nombre de la ciudad pronunciado a la manera popular andaluza.

Caí rendido a tus pies,
rendí tributo a tus besos,
como rindió todo el mar
desde Tiro hasta Tartessos.
Me fui siguiendo tus huellas
de sandalias milenarias,
me besaste y supe que
no tenías adversaria.
Cái yo quiero que sepas
qué pienso cuando te veo,
unos piensan en La Habana,
yo pienso en Montevideo¹⁹.

Quizás la otra cara de esta recepción popular sea el nombramiento de Drexler como Embajador Iberoamericano de la Cultura por parte de la Secretaría General Iberoamericana. Es el extremo de la institucionalización que, sin embargo, lo lleva a participar con el repentista cubano Alexis Diaz-Pimienta en la campaña #diferentementeeiguales, para recoger poemas breves en décimas (Palomo 2018). Drexler vuelve a utilizar las redes sociales de manera intensa, como puede apreciarse en el video sobre el tema²⁰, en el que ambos interactúan a través de Instagram, Twitter y Facebook con quienes proponen versos y comentan las décimas improvisadas por el cubano a partir de las canciones “Mi guitarra y vos” y “Todo se transforma”. Como final, debe agregarse un premio que encierra un grado de ironía: en 2010 la Corona Española condecora al artista con la Orden de Isabel La Católica en Grado de Encomienda. Es una de las noticias que hemos encontrado con mayor replicación a nivel de América Latina, por lo que incluyo como excepción un comentario publicado en un periódico paraguayo. Al aceptar la distinción, Drexler señala: “No sé qué pensaría Isabel La Católica de que se le diera esta condecoración a un judío [...]. Hace 500 años Isabel La Católica echó a los judíos y esto es como una reconciliación” (*ABC Color*, 2010).

¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xQfbubGrB0Q> [Consulta: 01/04/2019].

²⁰ Disponible en <https://www.segib.org/jorge-drexler-embajador-iberoamericano-de-la-cultura-impulsa-diferentementeeiguales/> [Consulta: 4 de abril de 2019].

5. A la sombra del Guernica: el poeta deja paso a su público

Como señalé al comenzar este artículo, el segundo hito que he identificado en el proceso de recepción de Drexler en España es su participación como Invitado al ciclo “Suená Guernica”, organizado por Radio 3²¹ para conmemorar los 80 años de la obra. Entre una serie representativa de intérpretes españoles, Drexler, el “extranjero” invitado, propone un nuevo giro a sus propuestas de participación del público. El 22 de febrero de 2017 publica en sus cuentas digitales la invitación para componer décimas al Guernica, de las que seleccionará aquéllas que musicalizará, para interpretarlas frente al cuadro, en el Museo “Reina Sofía”, junto a las dos canciones propias. Transcribimos parte de la invitación de Drexler, que tomamos de su cuenta de Instagram, como ejemplo de su manejo de la comunicación digital. En esta plataforma se pueden seguir también las respuestas poéticas y los comentarios de los seguidores.

[...] Se imaginarán la emoción, el desafío y el privilegio de estar ahí. Voy a cantar 3 canciones. Dos ya las tengo decididas, pero la tercera quiero que la escribamos entre ustedes y yo. Me explico: les propongo escribir en esta página lo que ustedes querrían decirle al Guernica. O lo que el Guernica significa para ustedes en estos tiempos. Yo después les pondré música a algunos de esos textos y los cantaré ese día. Para que la musicalización sea posible y haya un hilo conductor, les propongo que lo que escriban siga la forma en verso de la DÉCIMA ESPINELA. [...] El 6 de Marzo, les mostraré la canción por Facebook Live en mi página [@JorgeDrexlerOficial](#) [...] ²².

El resultado son cuatro estrofas y un estribillo, toda la obra con creación poética “ajena”, de la que transcribimos el estribillo creado por Andrés Romero. Las colaboraciones están disponibles en las cuentas de Drexler.

²¹ Sobre el proyecto y los artistas intervinientes, Cfr. <http://www.rtve.es/radio/radio3/suenaguernica/el-proyecto/> [Consulta: 20 de febrero de 2019].

²² <https://www.facebook.com/JorgeDrexlerOficial/posts/d%C3%A9cimas-para-el-guernicaquerids-amigs-el-martes-7-de-marzo-voy-a-tocar-frente-al/1231705180281699/> [Consulta: 20 de febrero de 2019].

La sangre gris en el lienzo
clava su lanza y salpica.
No hay un rojo más intenso
que los grises del Guernica.

Luego de su actuación, entrevistado por María Taosa, Drexler explica la selección de sus propias canciones en vínculo con Picasso: “Él sabía que su obra tardaría en entenderse, pero que conseguiría trascender a la injusticia en la que está inspirada y aplicarse a muchas otras”. La periodista comenta:

Sigue el hilo de esa misma filosofía en las otras dos canciones que ha escogido, como en “El pianista del gueto de Varsovia”, donde evoca que las fechas no son más que eso, y que lo que hemos de recordar son los hechos. El otro ejemplo es “Milonga del moro judío” en la que saca las vergüenzas a las guerras. Se fijó en Picasso para entender que es más importante dejar una impresión, que lanzar un mensaje. Drexler deja guitarra y voz clavadas en el Guernica (Taosa 2017).

Por otra parte, en entrevistas donde se le pregunta por sus comienzos musicales, el artista ha narrado la historia de su vecina, la profesora de piano de barrio, su primera profesora, que tenía “una foto del Guernica gigantesca” sobre el piano:

Fíjese si llegué a asociar ambas cosas, que cuando nos mudamos de casa pusimos una reproducción del Guernica sobre nuestro piano. Para mí estaba asociado al piano, era una extensión de él, con esos colores blancos y negros. La fotografía mental del cuadro y el piano pasó a formar parte de mi fondo visual. [Cuando tuvo lugar el homenaje] pude estar tan cerca como para olerlo (Serrano 2018).

El recorrido sistemático a través de sus declaraciones me ha permitido llegar a este punto: una especie de cierre del círculo desde la historia familiar que tan presente está en sus canciones, en sus declaraciones, hasta este homenaje que identifico como hito especial de aceptación por agentes culturales y público español, y que condensa esa historia y su actitud a la vez integradora y tecnológica de agregar, a dos de las canciones más vinculadas con esa narrativa, su papel de intérprete de décimas creadas colectivamente, a

la manera de la mejor tradición ibérica de raíces medievales, de la cual desciende la práctica rioplatense de los payadores en décimas: todas las fuentes reunidas.

6. Una breve mirada a la escritura crítica sobre Drexler

Hasta aquí hemos centrado el análisis en la visión que el público español puede tener de Drexler a partir de la prensa y las plataformas digitales, desde las decisiones de comunicación administradas por el propio Drexler pero motivadas por el periodismo en el primer caso. En relación con las opiniones críticas sobre su desempeño, debe anotarse el predominio del elogio, en algunos casos en general y en otros con citas de aspectos técnicos o estéticos. Este tipo de crítica, la que aporta a los lectores información sobre un concierto, se da en prensa escrita de todo el país. Aparecen paráfrasis del propio artista, como “La bonhomía es la trama” (Hidalgo 2012); “Tocar el suelo del silencio” (Linés 2019) y títulos descriptivos que resumen la capacidad de comunicación de Drexler con el público, tema recurrente en las piezas de crítica; por ejemplo, “La sonrisa del seductor” (Neira 2011).

He ubicado una sola repetición de autor en las críticas firmadas, y son escritos de calidad literaria: las dos notas de Laura Piñero, periodista de *El País* y de Cadena Ser, respecto a la presentación en concierto de *Salvavidas de hielo* en el Teatro “Apolo” de Madrid. Piñero comenta las metáforas y la emoción en torno a la canción “Asilo”:

Esta noche estamos asilados dentro de una guitarra". "Este teatro –el Nuevo Apolo- es la barriga de esa guitarra y por su boca vemos el cielo", ésta fue la propuesta indecente de Jorge Drexler el pasado domingo antes de interpretar *Asilo* de su último disco "Salvavidas de Hielo" (Warner). Era el mismo ejercicio de abstracción reflejado en dicha canción: dejar el mundo fuera, cambiar la hostilidad exterior por la calidez del interior de una composición. No era el primer tema de la noche pero explicaba la "luna", la boca de la guitarra sobre el escenario. Gracias a ella, el público imaginó amaneceres, tempestades, cielos estrellados con las cuerdas del instrumento como billete de ida y vuelta. [...] El otro [momento emotivo] llegó con la ya veterana *12 segundos de oscuridad*.

Primero había convertido el teatro en el interior de una guitarra y ahora recreaba la noche cerrada de Cabo Polonio (Uruguay). Aquella en la que todos caminan perdidos en

la oscuridad hasta encontrar la luz del faro. Enfatizaba así una vez más ese concepto de asilo, el regazo al calor de una guitarra, el abrazo, la luz de Jorge Drexler (Piñero 2017).

En ocasión de la presencia de Drexler en el proyecto “Malditos Domingos”, la misma periodista imagina una ciudad en guerra, una mujer y la radiodifusión de “Asilo” al escribir “Una noche entera en vela con Jorge Drexler”:

[...] Ella sabía, después de semanas de intensos bombardeos, que sería incapaz de continuar cosiendo su malherido vestido en el salón de casa. Sería una noche más de insomnio con el corazón en llamas [...]. Encendió la radio y movió el dial hasta una canción. Otra vez sonó la sirena. Esta vez no corrió. Subió el volumen y el cantautor apareció bajo la ventana pidiendo una escalera, un salvavidas de hielo, una hoja en blanco donde continuar la canción.

En lo que dura una estrofa, el hombre llegó al salón. No gritó, se aferró a su pecho como al agua en el desierto, a su cuello en busca de calor. Cerró los ojos mecida por la voz que en un primer momento paralizó su cuerpo. Luego cada palabra despertó una parte dormida en su interior. La canción era un remanso, una nana para amantes, tierna, excitante.

Retumbó de nuevo el cielo. Pensó en el título de la canción, Asilo, una de las palabras más hermosas jamás creada. Lugar privilegiado de refugio para los perseguidos. Amparo, protección, favor. Agregó una acepción más: amor [...] (Piñero 2019).

Con estos fragmentos de dos piezas periodísticas abro otro campo que he explorado en diálogo con la voz de Drexler, pero que requiere un espacio propio. Entre las críticas españolas hay piezas de destacado oficio, que atienden a lo técnico-musical, a lo poético, a la capacidad de comunicación del artista que vincula sus memorias y afectos —otra vez— con los del público. Por otra parte, estoy desarrollando el análisis iconográfico de cientos de fotografías, videoclips y dos documentales. Es una ampliación del universo investigado que se da mientras se suceden imágenes, notas de prensa y mensajes en las redes sociales. Todo me lleva a trabajar con una especie de presente continuo, investigando sobre Drexler, para usar su metáfora, “como quien hila un collar”.

Bibliografía citada²³

Buxedas, Jimena. 2010. *Tosar por la crítica, Tosar por Tosar: dos miradas desde las fuentes periodísticas*. Montevideo: Universidad de la República.

Montero, Paco. 2013. "Cádiz se enamora de Jorge Drexler en un pregón de Carnaval con corazón". *Andalucía información*, 16 de febrero <https://andaluciainformacion.es/andalucia/281886/cadiz-se-enamora-de-jorge-drexler-en-un-pregon-de-carnaval-con-corazon/> [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Calvo Tarancón, Sara. 2017. "Jorge Drexler: 'Fue un alivio venir a España y verle las costuras a la palabra patria'" *Público*, 24 de setiembre

<https://www.publico.es/culturas/jorge-drexler-alivio-venir-espana-verle-costuras-palabra-patria.html> [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Diario de Sevilla (24 de octubre de 2012). "¿Considera acertada la elección de Jorge Drexler como pregonero del Carnaval 2013?". https://www.diariodesevilla.es/histórico/Considera-Jorge-Drexler-pregonero-Carnaval_4_636876307.html [Consulta: 10 de febrero de 2019].

ABC Color (11 de setiembre de 2010). "Corona española condecora a Jorge Drexler". <http://www.abc.com.py/espectaculos/corona-espanola-condecora-a-jorge-drexler-158876.html>. [Consulta: 10 de febrero de 2019].

De Nora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Oxford: Clarendon Press.

Feld, Steven. 1982 - *Sound and Sentiment Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham/London: Duke University Press.

Finnegann, Ruth. 2003. "Music, experience and the anthropology of emotion". *The Cultural Study of Music. An Introduction*, eds. M. Clayton.; T. Herbert y Richard Middleton, 181 – 192. Londres: Routledge.

Fornaro, Marita. 1999. "Los cantos inmigrantes se mezclaron... La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes". *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música. Revista Antropología* 15-16: 139-170. También disponible en: https://www.sibetrans.com/trans/_articulo/230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes

Fornaro, Marita. 2007. "Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia". *Répertoire(s). Revista Pandora* 7: 31-48.

Fornaro Bordolli, Marita. 2013. "Voz, música, performance: el caso de Eduardo Darnauchans en la música popular uruguaya". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Universidad Católica Argentina 27: 121-150.

²³ La mayoría de los artículos de prensa seleccionados para este trabajo están disponibles en soporte papel y en edición digital. Debido a que la extensión del artículo ha obligado a abreviar y a omitir citas, en la bibliografía se incluye la dirección digital de las notas, para ampliar las posibilidades de consulta del lector. El material impreso fue consultado mayoritariamente en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, a cuyo personal agradecemos el asesoramiento y la diligencia. La autora conserva copia de todos los documentos, en atención al carácter volátil de lo publicado en la web.

González Garza, Frida Anais. 2013. "Comunicación, hermenéutica y estética de la recepción a la sombra del CEIBAL". *Anagramas* 12 (23): 105-130.

Harrison, Myles. 2013. "Everything in its Right Place: Visualization and Content Analysis of Radiohead Lyrics". <https://www.r-bloggers.com/everything-in-its-right-place-visualization-and-content-analysis-of-radiohead-lyrics/> [Consulta: 10 de enero de 2019].

Hesmondhalgh, David. 2008. "Towards a critical understanding of music, emotion and self-identity". *Consumption, Market & Culture* 11(4): 329-343.

Hidalgo, Luis. 2012. "La bonhomía es la trama". *El País, Edición Cataluña*, 10 de mayo https://elpais.com/ccaa/2012/05/10/catalunya/1336663086_993956.html [Consulta: 13 de marzo de 2019].

Huergo, Guillermo. 2013. "La promesa de Drexler". *Letra. Imagen. Sonido. L.I.S.* IV (10): 132-149.

Ingberg, Alex. 2018. "Un análisis inmersivo en el universo de Jorge Drexler a través de la exploración estadística de su música y letra". <https://medium.com/@alexing/data-data-b82201ec1cf4> [Consulta: 10 de enero de 2019].

Diario de Cádiz (2 de noviembre de 2012). "Jorge Drexler comienza a perfilar el pregón del Carnaval 2013". https://www.diariodecadiz.es/carnaval/Jorge-Drexler-comienza-perfilar-Carnaval_0_639536041.html [Consulta: 10 de enero de 2019].

Jorge Drexler. 2002. *Cancionero para guitarra. Transcripciones de Ney Peraza. Comentado por el autor*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

El Diario (10 de febrero de 2013). "Jorge Drexler llama a los 'superhéroes del verso' al Carnaval de Cádiz". https://www.eldiario.es/politica/Jorge-Drexler-superheroes-Carnaval-Cadiz_0_99740028.html [Consulta: 20 de febrero de 2019].

La Gaceta (24 de marzo de 2014). "Jorge Drexler: nadie siente que la cultura sea una prioridad del gobierno". <https://gaceta.es/entrevistas/nadie-siente-cultura-sea-prioridad-gobierno-28032014-1345/> [Consulta: 21 de febrero de 2019].

El Mundo (10 de febrero de 2013). "Jorge Drexler persevera hasta seducir a Cádiz".

<https://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/10/andalucia/1360493139.html> [Consulta: 20 de febrero de 2019].

Al compás gaditano (24 de octubre de 2012). "Jorge Drexler, pregonero del Carnaval de Cádiz 2013". <https://compasgaditano.com/2012/10/jorge-drexler-pregonero-del-carnaval-de-cadiz-2013.html> [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Sánchez Reyes, J. M. 2013. "Jorge Drexler, pregonero del Carnaval de Cádiz 2013". *Diario de Cádiz* 24 de octubre https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Jorge-Drexler-pregonero-Carnaval-Cadiz_0_636836509.html [Consulta: 10 de febrero de 2019].

El País, Andalucía (24 de octubre de 2012). "Jorge Drexler, pregonero del Carnaval de Cádiz 2013". https://elpais.com/ccaa/2012/10/24/andalucia/1351092473_087168.html [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Jurado, Miquel. 2017. "Jorge Drexler: 'No creo en el mensaje de una canción'". *El País, Cataluña*, 27 de octubre.

https://elpais.com/ccaa/2017/10/27/catalunya/1509131871_916716.html [Consulta: 22 de noviembre de 2018].

Le Breton, David. 2013. "Por una antropología de las emociones". *Revista Latinoamericana de estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 10: 69 – 79.

Lahoz, Eusebi. 2004. "Hago un uso poético de la tecnología". *Lateral, Revista de Cultura* 111: 43.

Linés, Esteban. 2019. "Jorge Drexler, tocar el suelo del silencio". *La Vanguardia*, 06 de febrero. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190206/46241743933/jorge-drexler-gira-silente-album-palau-musica.html> [Consulta: 23 de marzo de 2019].

Lucifora, María Clara y María Inés Lucifora. 2017. "Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler". *AdVersuS* 32: 76 – 94,

Mendoza Arriaga, Alejandro. 2017. "Jorge Drexler: 'España no sabe la gran cultura que genera'". *El País*, 29 de noviembre. https://elpais.com/cultura/2017/11/29/actualidad/1511960718_705636.html [Consulta: 24 de noviembre de 2018].

Neira, Fernando, 2011. "La sonrisa del seductor". *El País*, 04 de abril. https://elpais.com/diario/2011/04/04/madrid/1301916266_850215.html [Consulta: 24 de noviembre de 2018].

Palomo, Elvira. 2018. "Espero tender puentes en Iberoamérica". *El País*, 04 de octubre. https://elpais.com/cultura/2018/10/04/actualidad/1538687303_897663.html. [Consulta: 12 de enero de 2019].

Pampillón, Andrés y Jorge Temponi. 2016. *Cabrera según Fernando*. Montevideo: Aguilar.

Piñero, Laura. 2017. "Las noches de asilo de Jorge Drexler". *Cadena Ser*, 18 de diciembre. https://cadenaser.com/programa/2017/12/18/la_ventana/1513628394_470287.html, [Consulta: 17 de marzo de 2019].

_____ 2019. "Una noche entera en vela con Jorge Drexler". *El País*, 31 de marzo. https://elpais.com/elpais/2019/03/29/eps/1553864292_318701.html. [Consulta: 3 de abril de 2019].

Pontes, Rafa. 2019. "Jorge Drexler: 'España es un país muy fálico'". *El País, Suplemento ICON*, 15 de febrero. https://elpais.com/elpais/2019/02/04/icon/1549305405_217540.html. [Consulta: 20 de febrero de 2019].

Redondo, G. 2012- "Drexler. 'Cuando empecé a escribir canciones con 25 años era más viejo que ahora'. *La Nueva España*, 13 de abril. <https://www.lne.es/sociedad-cultura/2012/04/13/drexler-empece-escribir-canciones-25-anos-viejo-ahora/1227427.html>. [Consulta: 5 de enero de 2019].

Rodríguez, Andrés. 2016. "Jorge Drexler le canta a Peñarol". *EL País*, 29 de marzo. <https://www.youtube.com/watch?v=2Lxr9tCNweq> [Consulta: 5 de enero de 2019].

Sabaj, Silvia. 2012. *Oficio de zurcidor. Un acercamiento crítico a la poesía de Eduardo Darnauchans*. Montevideo: Rebeca Linke Editoras.

Skrbiš, Zlatko. 2008. "Transnational Families: Theorising Migration, Emotions and Belonging". *Journal of Intercultural Studies* 29(3): 231–246.

"Visualiza el contenido íntegro del pregón". *Universo gaditano*. 09/02/2019. <http://universogaditano.es/articulo/carnaval-calle-visualiza-contenido-integro-pregon-1799>. [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Serrano, Nacho, 2018. "Jorge Drexler: 'Bailar y pensar al mismo tiempo es posible'". *ABC Cultura*. 28 de diciembre. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-jorge-drexler-bailar-y-pensar-mismo-tiempo-posible-201812280056_noticia.html [Consulta: 10 de febrero de 2019].

Discos

Drexler, Jorge. 2004. *Eco*. CDSDro East West.

_____ 2014. *Bailar en la cueva*. CD. Warner Music.

_____ 2017. *Salvavidas de hielo*. CD. Warner Music.

Audiovisuales

Taosa, María, 2017. "Jorge Drexler y el rojo intenso del Guernica". *Rtve*, 14 de junio. <http://www.rtve.es/radio/20170614/suena-quernica-jorge-drexler/1562261.shtml>

[Consulta: 15 de abril de 2019].

.

La Rumba De Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI

IVÁN CÉSAR MORALES FLORES

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Música popular cubana; rumba cubana; des/reterritorialización; diáspora cubana; escena musical madrileña.

Keywords: Cuban popular music; Cuban rumba; des/reterritorialization; Cuban diáspora; Madrid music scene.

Cita recomendada:

Morales, Iván César. 2019. "La Rumba De Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

LA RUMBA DE PEDRO PABLO: DES/RETERRITORIALIZACIÓN DE PRÁCTICAS FOLCLÓRICAS, TRADICIONALES Y POPULARES CUBANAS EN LA ESCENA MUSICAL MADRILEÑA DEL SIGLO XXI¹

Iván César Morales Flores

Resumen

Este artículo presenta una breve reflexión sobre el proyecto musical y bailable cubano La Rumba de Pedro Pablo, desarrollado en Madrid desde el año de su fundación (2010) hasta el presente. Para ello se dirige la atención a las dinámicas de desterritorialización y reterritorialización que articulan su discurso sonoro en el proceso de adaptación (negociación) a la escena musical madrileña de comienzos del último siglo. El objetivo es conocer los condicionantes que dan origen a este proyecto transterritorial en el contexto madrileño actual y, como interés fundamental, discernir el tratamiento des/reterritorializado que el mismo proporciona a la rumba cubana. La Rumba de Pedro Pablo nos enfrenta a un nuevo y revitalizado estadio de este género folclórico y popular de la isla caribeña, reconocido desde 2016 como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Rumba cubana en el Madrid del siglo XXI que re-significa sus códigos de partida en una creciente hibridación de géneros y estilos músico-bailables (son, timba, flamenco, jazz, rock, reggaetón...), como respuesta a las nuevas dinámicas de mercado y público que le ofrece la experiencia migratoria.

Palabras clave: Música popular cubana, rumba cubana, des/reterritorialización, diáspora cubana, escena musical madrileña.

Abstract

This article presents a brief reflection on the Cuban music and dance Project La Rumba of Pedro Pablo, developed in Madrid from the year of its founding (2010) to the present. To this end, attention is directed to the dynamics of deterritorialization and reterritorialization that articulate their sound discourse in

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

the process of adaptation (negotiation) to the Madrid music scene of the beginning of the last century. The objective is to know the conditions that give rise to this transterritorial project in the current Madrid context and, as a fundamental interest, discern the de/reterritorialized treatment that it provides to the Cuban rumba. La Rumba de Pedro Pablo confronts us with a new and revitalized stage of this folkloric and popular genre of the Caribbean island, recognized since 2016 as Intangible Heritage of Humanity. Cuban Rumba in the 21st century Madrid that re-signifies its starting codes in a growing hybridization of genres and music-dance styles (son, timba, flamenco, jazz, rock, reggaeton...), in response to the new market and public dynamics offered by the migratory experience.

Keywords: Cuban popular music, Cuban rumba, des/reterritorialization, Cuban diáspora, Madrid music scene.

Introducción

La escena musical cubana en el Madrid del siglo XXI difiere, significativamente, de los años que marcaron el *boom* internacional de la música de la isla caribeña a partir del fenómeno comercial de la salsa cubana – conocida también como casino- y el son cubano. Tal como refleja la siguiente crónica periodística de 1996, apenas dos décadas atrás, la música cubana de aquellos años experimenta en Madrid uno de sus momentos de mayor esplendor:

Madrid está tropical, antillano y sabrosón en las postrimerías de este siglo. Muchos gatos se vuelven mulatos por la noche, se empapan de mojitos, se solazan con daikiris y adoban sus meneos con salsa caribeña. El fantasma de La Lupe recorre de madrugada los garitos del centro. Omara Portuondo ha destronado a Celia Gámez. Manolín, El Médico de la Salsa, imparte recetas calientes en el cuartel del Conde Duque. Compay Segundo y Sus Muchachos reparten a diario por nuestros bares el elixir de la longevidad marchosa. La Vieja Trova Santiaguera arrebató a los jóvenes. Gema y Pavel destapan en el foro el tarro de las esencias mestizas. Orquestas como Havana Conexión o Sociedad Latina provocan sudores sensuales en las salas de baile. (...) Poco a poco el virus ha ido calando hasta el punto de que ahora mismo no se concibe a esta ciudad sin los sonos caribeños y afrocubanos (Cantalapiedra 1996).

En la actualidad, dicha escena musical transita por una diversidad de propuestas que marcan su singularidad desde una realidad diferente, heredera en gran medida de los ecos de aquel exitoso *boom* salsero internacional y el posterior fenómeno del Buena Vista Social Club².

Hay una Cuba siempre sonando en Madrid. Hay una Habana siempre por Madrid, con sus garitos orquestados de penumbra y sus mulatas locas de colores. Ocurrió un tiempo, años atrás, en que Madrid tenía una mecha más larga de locales cubanos, empezando o acabando por 'La Comercial Cubana', o 'La reina de Cuba', allá por la Plaza de Cuzco, donde venían a cantar, en directo, los soneros estelares de la isla, desde Carlos Manuel a Isaac Delgado. De aquello, sobrevive 'Azúcar', cerca de la estación de Atocha. Se fue ese tiempo de maravilla, y hoy el cubaneo resiste en la Puerta del Sol, con dos locales veteranos, pero vivísimos, 'La Negra Tomasa' y 'El Son' (Herrera 2015).

En efecto, el Madrid de los últimos años ofrece a la música y los músicos cubanos un circuito comercial de menor impacto y difusión (bares, restaurantes, cafés, club y pequeñas salas de presentación). Sin embargo, sus discursos se diversifican en reflejo de una mayor heterogeneidad de propuestas, géneros, estilos y, como consecuencia, apropiación/re-significación de sus competencias músico-culturales. Poco a poco, sus protagonistas, músicos de formación profesional surgidos principalmente de la emigración cubana de los años 90' ("Período Especial")³, se insertan en la activa vida musical madrileña.

Una de las propuestas que más ha llamado la atención dentro de ese singular escenario es La Rumba de Pedro Pablo. Proyecto cuyo elemento rector, tal como su nombre refiere, viene a ser la rumba cubana: género instrumental, vocal,ailable y festivo representativo de la tradición folclórica y músico-popular de la isla caribeña. Este hecho resulta de especial interés al tener en cuenta que, más que salsa cubana, timba o latín-jazz —géneros de

² Creada en la década de 1990 tras la grabación del álbum homónimo de la discográfica *World Circuit, Nonesuch*, con producción de Ry Cooder, la agrupación musical Buena Vista Social Club tuvo entre sus protagonistas a figuras de la talla de Máximo Francisco Repilado Muñoz (Compay Segundo), Gilberto Oviedo la Portilla (Papi Oviedo), Rubén González, Ibrahim Ferrer, Pío Leyva, Anga Díaz, Orlando "Cachaíto" López, Eliades Ochoa y Omara Portuondo.

³ El "Período Especial" tuvo lugar en Cuba a inicios de la década de 1990, a raíz del colapso de la antigua Unión Soviética (1991). Fue un período de profunda crisis económica y severo recrudescimiento de las condiciones de vida del pueblo de la isla. Una de sus consecuencias más inmediatas fue la salida masiva del país de miles de cubanos.

mayor popularidad en la proyección comercial de la música cubana en el escenario madrileño e internacional actual— la rumba representa una de las manifestaciones culturales más arraigadas a las vivencias y cosmovisiones de la sociedad cubana. Tanto es así que, recientemente (2016), la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) la reconoce como Patrimonio inmaterial de la Humanidad.

Del mismo modo que sucede con el resto de protagonistas de esta escena musical cubana de la migración, la trayectoria del proyecto La Rumba de Pedro Pablo viene marcada por la escisión identitaria, la “doble conciencia que oscila entre la asimilación y el retorno utópico a su lugar de origen, pero incorporándose a un circuito transnacional donde se encuentran en un intercambio constante de culturas e identidades” (Clifford 1999: 12); una propuesta que transita por “...redes de identificaciones transnacionales que engloban comunidades ‘imaginarias’ y ‘encontradas’ (Brah 2011: 227), sujeta, invariablemente, a continuas dinámicas de desterritorialización y reterritorialización. En palabras de García Canclini, dos procesos (des/reterritorialización) que refieren “la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (1989: 288).

A partir de lo anteriormente expuesto, el interés de este trabajo se dirige a problemáticas como conocer los condicionantes que dan origen al proyecto La Rumba de Pedro Pablo en la escena musical madrileña del presente siglo y, como cuestión fundamental, discernir el tratamiento discursivo que dicho proyecto proporciona a la rumba cubana como manifestación artística, festiva y músico-bailable des/reterritorializada.

1. Rumba cubana en la escena musical madrileña del siglo XXI

El proyecto La Rumba de Pedro Pablo surge en Madrid en el año 2010, seis años después de la llegada de su director y fundador, Pedro Pablo Rodríguez Mireles, a la capital española. Pedro Pablo, como habitualmente le llaman sus colegas en el medio profesional, llega a España tras una gira por Alemania, Austria y Holanda como integrante del grupo de Pío Leyva, músico del Buena Vista Social Club. Según su testimonio, “me quedé como se quedan

muchos músicos cubanos: terminé la gira y me quedé en Holanda. De ahí bajé en tren hasta Barcelona y, luego de un par de días, quizá una semana, llegué a Madrid” (2018). Ya en Madrid, lo esperan otros dos músicos de la migración cubana, compañeros de sus años de estudios musicales en la Escuela Nacional de Artes de La Habana (Dayan Abad y Enrique “Kiki” Ferrer), quienes, a su vez, habían participado en la composición y grabación de la banda sonora de la película *Habana Blues*⁴, y prometen a Pedro Pablo la posibilidad futura de incorporarlo al proyecto. Una vez lanzada la película (2005), con una acogida de alto nivel de popularidad en el ámbito cinematográfico y musical, Pedro Pablo se incorpora a la Habana Blues Band⁵, emprendiendo con ello su trayectoria profesional por España.

Con el tiempo, ya legalmente asentado en el país gracias al proceso de regularización de inmigrantes ilegales emprendido en 2005 por el gobierno de Rodríguez Zapatero, Pedro Pablo comparte esporádicamente la escena musical madrileña con destacados colegas de la isla, como Alain Pérez o Javier Massó (Caramelo), así como La Creativa Big Band, conocida agrupación de la Escuela de Música Creativa de Madrid. Paso a paso, “empecé a meterme en el mundo del jazz y a tocar en los sitios donde se hacía música cubana, buscándome la vida y comenzando a trabajar” (Rodríguez 2018). En poco más de un par de años, Rodríguez Mireles se impone en el ámbito musical madrileño como nuevo protagonista de la escena musical cubana de la migración, avalado por su excelente nivel profesional y calidad como improvisador de congas (tumbadoras) y tambores batá afrocubanos, fundamentalmente. Él mismo se define como un percusionista “todo-terreno”

⁴ *Habana Blues*, del director español Benito Zambrano, es uno de los largometrajes más populares sobre la temática de la emigración cubana que se han realizado en los últimos tiempos. Buena parte de su éxito se debe a la calidad de los músicos que en ella participan, algunos de los cuales eran desconocidos hasta entonces, y, por otra parte, al impacto que provoca la contemporaneidad de su propuesta sonora, fusión de rap, funk, rock y música cubana. Entre sus premios destacan: Goya 2005 (Mejor música original y Mejor montaje), Premios CEC 2005 (Mejor música), Premios ACE 2005 (Mejor actor y Mejor director), Premios de la Música 2005 (Mejor Álbum de Banda sonora de Obra Cinematográfica) y Premios Turia 2005 (Mejor película española).

⁵ Habana Blues Band es la agrupación que se crea en Madrid tras la grabación en La Habana de la banda sonora de la película *Habana Blues*, donde también participan músicos radicados en la isla, como Kelvis Ochoa, Equis Alfonso y Descemer Bueno. Tras el éxito de la película, la banda sonora de *Habana Blues* es editada por la discográfica española DRO Atlantic, con ventas de más de 40.000 copias; mientras que la *Habana Blues Band*, formada a partir de los músicos que participan en dicha banda sonora y otras nuevas incorporaciones de la migración cubana en Madrid, consiguió realizar una extensa gira de más de veinticinco conciertos por toda España durante casi dos años.

que acoge como referentes de sus inquietudes musicales figuras y agrupaciones cubanas de la envergadura de:

Mi maestro José Luis Quintana (Changuito); mi maestro de batás y música afrocubana Reynaldo Hernández (Naldo), hijo de “El Goyo”; Tata Güines; Miguel Angá; Giovanni Hidalgo; Muñequitos de Matanza; Yoruba Andabo; Clave y Guaguancó; Irakere; Los Van Van... (Ros 2013).

En su colaboración con otros músicos de la escena española, recorrida en apenas una década, destacan entre otros: Luz Casal, Emilio Aragón, Manu Tenorio y, los recientemente desaparecidos, Jerry González y el maestro Bebo Valdés, con quien Pedro Pablo grabó la banda sonora de la película *Chico y Rita* (2011), del director Fernando Trueba. Asimismo, cabe subrayar entre los antecedentes profesionales de este percusionista cubano de la migración, reconocido en la actualidad como artista insignia de la legendaria marca *Latin Percussion* (LP)⁶, su participación en la agrupación Rojitas y su Orquesta — conocido como “La voz de oro de Cuba”— y, durante dos años, su incorporación a la popular orquesta NG la Banda de José Luis Cortés (El Tosco), uno de los músicos más relevantes de la isla en las cuatro últimas décadas.

Es precisamente en uno de los lugares dedicados a la música cubana en Madrid, en este caso La Reina de Cuba, donde Pedro Pablo se topa con la posibilidad de hacer de “un poco de rumba y música afrocubana” su proyecto personal:

Ya yo llevaba tiempo aquí, no sé si tres o cuatro años, y ya tenía la necesidad esa de que en Cuba uno estaba rumbeando y tocando tambores, guaguancó, columbia y todos estos géneros de la música afrocubana que aquí no se hacían. No se hacían a nivel de espectáculo. A lo mejor sí se hacía a nivel de religión, en fiestas particulares..., pero ese no era mi objetivo. Lo mío era hacer un espectáculo cultural en torno a la música cubana y afrocubana. Fueron los dueños de La Reina de Cuba, también cubanos, los que me dieron la posibilidad de hacer por primera vez en Madrid algo con la música afrocubana (Rodríguez 2018).

⁶ Otras firmas nacionales e internacionales productoras de instrumentos de percusión que han incorporado a Pedro Pablo Mireles Rodríguez como artista de sus respectivas marcas son: *Gewadrums*, *Gewaiberica*, *Promark*, *Music Distribucion*, *Remo* y *J.Leiva Percussion*.

Después de cinco meses de actividad en La Reina de Cuba, Pedro Pablo y los músicos cubanos congregados en torno a él⁷ se hacen de un sitio en el popular Café Berlín de la calle Jacometrezo, “[...] paraíso irreverente y comprometido con el rock, el folk, el jazz, el flamenco, el pop, el funk, el cabaré más descarado y la canción” (Ortega 2016). Es allí, en la antigua sede de uno de los locales de más historia en la vida musical nocturna de Madrid⁸, donde funda su proyecto La Rumba de Pedro Pablo; espectáculo de música y baile afrocubano que tiene lugar, a modo de peña, todos los domingos por la tarde.

La idea de la peña surge a raíz del éxito obtenido en La Reina de Cuba. Fueron sus dueños, una vez que dejó de existir La Reina..., los que alquilaron los domingos el antiguo Café Berlín para hacer la fiesta en la que ya se había convertido La Rumba de Pedro Pablo (Rodríguez 2018).

El espectáculo creado y dirigido por Pedro Pablo en el Café Berlín queda conformado en dos secciones, de poco más de tres horas de duración en su totalidad (de 7 de la tarde a 10 de la noche aproximadamente), separadas por un intermedio de quince minutos. La primera de ellas, con una hora y media de extensión, dedicada a las manifestaciones musicales y bailables de la cultura Yoruba de antecedente africano en Cuba; la segunda, de igual lapso de tiempo, a la rumba cubana, donde tienen lugar las diferentes manifestaciones músico-bailables que comprenden el llamado “complejo de la rumba”⁹ (yambú,

⁷ Vale mencionar entre otros integrantes que han contribuido en los casi diez años de existencia del proyecto músicos como: Dayan Abad (guitarra), Yelsy Heredia y Juan José Pestana Hernández (contrabajo), Dany Noel (bajo), Kiki Ferrer, Dany Morales y Hidelvis González (percusión) y Lázaro Armenteros, Ela Ruiz y Diana Chirino (voces). A ellos se unen los bailarines Yudeskia Llanes, Misladis Camagüey, Rafa Guardiola y Yanulka Ofarril.

⁸ Después de cuarenta años de actividad, el local del antiguo Café Berlín se localiza actualmente en el número 20 de la calle Costanilla de los Ángeles, sede de la histórica sala *We Rock* hasta 2016.

⁹ La teoría de los “complejos genéricos” se desarrolla dentro de la musicología cubana a partir de los trabajos de Argeliers León, uno de sus principales exponentes y fundadores. De sus numerosos textos, cabe destacar en este sentido, “Música folklórica cubana” (1964), libro reeditado posteriormente en sucesivas ocasiones como “Del canto y el tiempo” (1974 / 1981 / 1984 / 1987). En él, Argeliers expone los complejos genéricos del punto, la rumba, el danzón, el son y la canción como una forma de comprender, agrupar y relacionar la diversidad del hacer musical de la isla más allá de un rígido ordenamiento cronológico. Sin embargo, con el paso de los años, esta teoría ha sido objeto de críticas diversas que subrayan, entre otras cuestiones: “[...] la entronización de los complejos, sea moda o dogma, tiene su parte peligrosamente negativa para la investigación de la música popular cubana por una razón apenas perceptible, y es que enmascara la unidad fundamental de nuestra músicaailable y su esencial africanía a partir de nuevas raíces caribeñas comunes, al proceder a una compartimentación o

columbia y guaguancó). Así lo reconoce la bailarina profesional Yudeskia Llanes, contratada durante más de un año para el proyecto de Pedro Pablo y otrora miembro del afamado Conjunto Folklórico Nacional de Cuba:

Mientras la primera parte respondía a un carácter más escénico y visual, dedicada a la representación de los *Orishas* [deidades del sistema religioso caribeño de ascendencia Yoruba denominado Reglas de Osha y de Ifá o Santería], la segunda era más espontánea e interactiva, abierta a la improvisación característica de la rumba (2018).

Dado que el espectáculo se concibe como “muestra de la cultura musical cubana, con remarcado interés en las músicas y bailes de antecedentes africanos” (Rodríguez 2018), en él resulta habitual disfrutar de géneros populares de la isla, como el mozambique, el pilón y la conga, así como toques, cantos y bailes folclóricos de ascendencia Conga, Arará, Iyesá y Bantú (toque de yuka, makuta, palo y garabato). Sin embargo, no cabe duda de que sus momentos de máxima exaltación e interés son los vinculados a los diferentes números rumberos que congrega la segunda parte de su propuesta. Es precisamente aquí donde músicos y público asistente se entregan al carácter festivo y espontáneo que identifica la rumba cubana, compenetrándose con los códigos músico-gestuales de su particular *performance*. Es este, sin duda, uno de los rasgos que mayor interés despierta en su propuesta madrileña, dada la sistematicidad y permanencia que suscitan los marcos participativos en los que, inicialmente, se desarrolló a modo de peña rumbera. Téngase en cuenta que este modelo de actividad ha sido y es muy característico en el ámbito de la rumba cubana, tanto dentro de la isla como en su diáspora. Recordemos, solo por citar tres referentes significativos dentro del género, la Peña del Ambia, organizada durante más de treinta años en los jardines de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (La Habana) por el poeta y rumbero Eloy Machado; la Peña de la Rumba, localizada cada domingo desde 1990 en el popular y turístico Callejón de Hamel (La Habana), con participación de afamados conjuntos de rumba como Rumbatá, Clave y Guaguancó, Los Muñequitos de Matanzas y Rumba Morena, y, ya fuera de Cuba, la rumba que cada domingo de verano tiene lugar en el *Central Park* de New York desde

segmentación de la misma y de sus pilares fundamentales, que se convierten en mundos separados y autónomos, como *ghettos*” (Acosta 2002: 4).

principios de los años 60', vinculada —según algunos estudiosos— en sus antecedentes históricos a la figura del percusionista Chano Pozo¹⁰.

De acuerdo con esta tradición, Pedro Pablo adopta como estrategia de su propuesta rumbera des/reterritorializada los códigos propios de un espectáculo músico-bailable y festivo, así como los recursos de permanencia y fidelidad de público que le proporciona el modelo participativo de una peña. Esta concepción fue posible sostener desde el año 2010 hasta 2013, momento en el que cambia de dueños la sede madrileña del Café Berlín. Con posterioridad a estas fechas, sus presentaciones vienen desarrollándose en una dinámica temporal más espaciada (aproximadamente una vez al mes), por locales de referencia de la capital como la Sala Clamores, Bogui Jazz Club, AC Recoletos Jazz Club, Café Jazz Populart, Museo Antropológico de Madrid, entre otros. A ello se suman presentaciones en eventos nacionales e internacionales como el Festival de Percusión, Danza y Cultura Afrobrasileña Bahía-Madrid (2015); el 11 Festival Twiza, Tánger (2015); el 7th Festival Internacional de Guaguancó, Lloret de Mar (2016); el Festival Barrio Latino, San Lorenzo del Escorial (2018); y el Ciclo CubaCultura, Centro de Arte Harina de Otro Costal, Huelva (2018).

El público asistente a los espectáculos de La Rumba de Pedro Pablo es variado. Por una parte, acuden un buen número de cubanos perteneciente, en gran medida, a la comunidad migrante de la isla radicada en Madrid desde los años del “Período Especial”; por otra, lo hace un público principalmente español, venido de amigos y familiares de los cubanos asistentes o, simplemente, atraídos por la curiosidad. Lo cierto es que, “[...] por aquel entonces [refiriéndose a los comienzos del proyecto] el repertorio folclórico y de rumba cubana no tenía tanta fuerza o auge como ahora, donde muchos más españoles se acercan con un poco más de conocimiento” (Llanes 2018); algo que, sin duda, tiene que ver con el contacto entre la comunidad cubana de la migración y los madrileños¹¹.

¹⁰ “De la prehistoria de la actual rumba en el Parque Central, sin duda, cuando Chano Pozo llegó a Nueva York rumbeó entrando por Lenox al límite norte del perfecto rectángulo que es el Parque, entre el lapso continuado de la tibia primavera hasta el último y tolerable fresco otoño de 1947 y 1948. Solo guarachó en esos dos intervalos, medio año y medio vivió en la ciudad antes de morir, bueno si sus giras con Dizzy [Gillespie] se lo permitían. Ya era muy famoso” (Falcón 2016).

¹¹ Pese a sus altas y bajas tras la crisis iniciada en 2008, la cifra de cubanos que viven en España es de 49.174, de ellos 8.976 radican en Madrid, según datos oficiales del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) del 1 de enero de 2018. Véase

No olvidemos que la rumba es una de las formas de expresión más representativas de la historia musical y cultural cubana. Su origen tiene lugar a mediados del siglo XIX en las zonas portuarias y solares urbanos de las ciudades de La Habana y Matanzas. Su popularidad se enraíza en la condición de evento festivo, “generado por situaciones disímiles, sin carga ritual alguna, que logra reunir a un grupo de individuos y que en múltiples casos brota espontáneamente” (Eli y González 2003 [1989]: 53). En su interpretación musical intervienen voces, con su característica alternancia solista-coro, e instrumentos de percusión que van desde diversos utensilios de uso cotidiano como sillas, mesas, taburetes, cucharas, botellas o sartenes, hasta cajones de madera y/o tumbadoras. Estas últimas, empleadas habitualmente en grupos de dos o tres, constituyen en la actualidad el instrumento más representativo del género y se definen tímbrica y funcionalmente como salidor (registro grave y ritmos más estables), tres-dos (registro medio) y quinto (registro agudo y ritmos de mayor improvisación). A ellos se unen las claves y, por último, un catá o guagua, idiófono de madera que sostiene el patrón rítmico guía o cáscara.

La rumba cubana se nutre fundamentalmente de ritmos, cantos, instrumentos, palabras y gestos corporales de marcada ascendencia Yoruba, Congo, Carabalí y Dahomeyana, así como de cierta influencia narrativa del romancero español. En sus modalidades de yambú y guaguancó, el baile es interpretado en parejas, con gestos sensuales muy característicos en su *performance*. Este rasgo se hace más evidente en la modalidad de guaguancó, sin duda la más reconocida en el arquetipo de rumba cubana. En ella, a diferencia de la modalidad de yambú —modalidad más lenta de las tres—, el hombre y la mujer simulan un continuo ritual de atracción-repulsión, cuyo momento álgido se identifica con el llamado vacuano, gesto pélvico que el hombre hace a la mujer como muestra de posesión. Por su parte, la variante más rápida, columbia, la interpretan solo hombres, con coreografías de marcado virtuosismo, alardes acrobáticos y muestras efusiva de masculinidad, llegando incluso a hacer uso de cuchillos y machetes.

<http://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p04/provi/10/&file=0ccaa002.px> (Consulta: 08 de febrero de 2019). Estos datos incluyen solamente los extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor, es decir, no incluye los que se encuentran de manera ilegal en el territorio, así como tampoco los ya nacionalizados. Se estima que la cifra total de cubanos que hoy viven en España podría rondar las 200.000.

Paradójicamente, la popularidad internacional de la rumba debe mucho al fenómeno comercial al que dio lugar su interacción con el mundo del cabaret, el espectáculo, la revista, el teatro bufo, el teatro lírico, el sainete o el cuplé (este último, especialmente en España, con las llamadas “cupletistas rumbistas” de las primeras décadas del siglo XX). Cabe mencionar, dentro de este ámbito, figuras de la talla de Consuelo Portella Audet, conocida como “La Bella Chelito” o “La Cristóbal Colón de la rumba antillana”; María la Cubana, identificada con el explosivo nombre de “el torbellino del trópico”; y Mirthe Warttlynk, popularizada como “la Josephine Baker de los escenarios madrileños” (Eli y Alfonso 1999: 82-83).

El estilo de aquella rumba escénica, que tuvo en el Teatro Alhambra de La Habana (1890-1935) uno de sus espacios germinales —con los personajes arquetipos del negro, el gallego y la mulata—, marcó significativas transformaciones con relación a las formas musicales y bailables originarias de la rumba. Su nueva proyección, iniciada por los propios músicos cubanos, minimizó significativamente la complejidad polirrítmica y rítmica-acental característica del género, haciendo del mismo un producto más asequible a la sensibilidad española e internacional (París, México, EE.UU.). Recordemos, por ejemplo, figuras como el catalán Javier Cugat, que popularizó el género *rumba* o rumba de salón en EE.UU. a partir de 1930, o el cubano Antonio Machín, quien además de sobresalir en España por sus populares interpretaciones de boleros incluye en su repertorio un sinfín de canciones de estrato rumbero como “La Morita”, “Tumbaito”, “Tierra va a temblá” y “Ze Betún”.

En contraste con esta constelación rumbera internacional, la propuesta madrileña de Pedro Pablo despunta por el hecho mismo de no apartarse de los complejos referentes de la rumba cubana. Más que simplicidad y transparencia, en tanto recurso de fácil asimilación y aceptación de lo cubano fuera de Cuba, la suya es una rumba de continuas amalgamas, fragmentaciones y diálogos de componentes heterogéneos; una rumba que ofrece a sus espectadores la modernización y re-significación de los códigos músico-culturales del género desde su tradición más ancestral. Según sus palabras:

Al principio hice música afrocubana pura, pero pronto me di cuenta de que eso no caminaba mucho aquí en Madrid. Llegabas a un público interesado, pero no trascendías más allá. Entonces, empecé a fusionar un poco todo el tema de la música afrocubana con elementos de la música española y de otros lugares (2018).

Signada por la des/reterritorialización que conlleva el discurso creativo de todo sujeto migrante, la rumba de Pedro Pablo se abre a nuevas experiencias, en relación dialógica con los condicionantes que identifican la escena madrileña que él mismo afronta desde 2010. La diversidad de su público, parte cubano y parte español, fundamentalmente, le conmina a satisfacer expectativas de ordenes disímiles. De ahí que el componente central de su propuesta se articule sobre tres ejes preferentes: el ancestral de la rumba cubana, punto de partida de su discurso; el de la música folclórica, tradicional y popularailable cubana, en tanto ámbito referencial recurrente de su discurso, y el de la música española, ámbito referencial de segundo orden. En palabras de Fabbri, acogiéndonos a su concepción de género musical, “una estratificación de códigos, cada uno de los cuales está en constante negociación y adaptación, y es reconocido y poseído [...] con distintos grados de competencia, y a veces en conflicto unos con otros” (2006: 13).

Esta realidad se hace visible, en primera instancia, desde la plantilla vocal-instrumental al que se acoge el proyecto de Pedro Pablo, integrado por voz solista, coro (realizado por los propios instrumentistas que intervienen), tres percusionistas, un tresero y un bajista. En este sentido, destacan, por una parte, los instrumentos representativos de la rumba cubana: conjunto de tumbadoras (congas), clave y catá. De otra parte, los instrumentos característicos de un ámbito extenso de la música cubana, entre los que sobresalen: conjunto de tambores batá, representativos de la música folclórica de ascendencia yoruba; el tres, el bajo, el contrabajo, los timbales (pailas cubanas), el chekeré y la campana (cencerro), característicos de la música tradicional y popular de la isla, fundamentalmente del son cubano; la guitarra eléctrica (interpretada por el mismo tresero), propia de la música moderna y, aunque esporádicamente, el saxofón, representativo de la jazz-band y géneros cubanos afines como el mambo y el cha-cha-chá. Por último, completan la

plantilla instrumental los cajones peruanos empleados habitualmente en el flamenco, simbiosis rumbera de un hacer musical hispanoamericano.

La estratificación e hibridación de códigos que muestra el discurso rumbero de este músico de la diáspora resulta altamente significativa en el contexto de su realización. En él, los códigos y patrones músico-gestuales de la rumba cubana constituyen su base fundamental. De ahí que, yambú, columbia y guaguancó se articulen indistintamente en la narrativa de su espectáculo, comenzando generalmente con la variante más lenta de las tres (yambú) y finalizando con la más rápida y virtuosa (columbia). El guaguancó congrega, sin embargo, los momentos de mayor improvisación y fusión de componentes sonoros, al tiempo que engloba los instantes de mayor entrega por parte del público en lo que se refiere al baile. Téngase en cuenta que no es lo mismo lo que muestra en sus bailes la pareja de bailarines profesionales que incluye el espectáculo, que el baile que logra desarrollar el público asistente, fundamentalmente el español. “Vienen a aprender y a pasar el rato”, según afirma la bailarina antes citada. “Y por supuesto, cuando voy a trabajar directamente con ellos lo que hago es centrarme en los pasos básicos y no en la complejidad característica del género” (2018).

Los ejemplos a destacar desde el punto de vista musical son numerosos en lo que respecta al alto nivel de hibridación. En ese sentido, resaltan fundamentalmente las versiones rumberas que hacen Pedro Pablo y sus músicos de temas tradicionales y populares de la isla. Entre estos: “Suavecito”, antológico son tradicional cubano de Ignacio Piñero, fundador del Septeto Nacional de Cuba, versionado aquí a modo de guaguancó-timba-chachachá; “El breve espacio en que no estás”, canción del fundador y representante de la Nueva Trova Cubana Pablo Milanés, en versión yambú-trova-son tradicional-salsa cubana; y “Ahora cómo te mantienes”, temaailable de Juan Formell, fundador de la popular orquesta cubana Van Van, versionado en el marco de correlaciones rumberas de Pedro Pablo como rumba-son tradicional-salsa cubana-reggaetón.

En algunos casos, la complejidad de hibridación que muestra el discurso en su articulación y fusión de géneros es notoriamente llamativa. Como ejemplo, sirva de referente el gráfico que se propone a continuación, basado en la versión del citado tema “Suavecito”:



Gráfico 1: Diseño estructural del tema “Suavecito”, La Rumba de Pedro Pablo

Como se puede apreciar, el discurso predominante de esta pieza se acoge a la variante rumbera de guaguancó. Un guaguancó de alto nivel de complejidad rítmica que responde al llamado estilo *guarapachangueo*¹², de ahí su enriquecida, segmentada y conversacional polirritmia. A nivel estructural, dicha complejidad se advierte en la articulación yuxtapuesta y superpuesta de recursos musicales que van desde el empleo de comportamientos distintivos de la rumba tradicional de la isla (secciones: Introducción y Temas) hasta el uso de giros rítmico-acentuales y melódicos característicos de la actual timba cubana¹³ (secciones: Coros 3, 4 y 5). Entre estos dos extremos sobresalen las secciones cha-cha-chá que definen los Coros 1 y 2, matizadas por la sonoridad de estilo rock que intercala la guitarra eléctrica. Un paso más allá dentro de esta complejidad de hibridación la aporta el uso segmentado de giros rítmico-melódicos de estilo soneros del tres (secciones: Temas y Coros), cuyo comportamiento alude en ocasiones a la función melódica que en el formato de

¹² El *guarapachangueo* es un estilo de rumba popularizado en La Habana entre 1970 y 1980, caracterizado por un alto nivel de complejidad y conjunción de planos rítmicos. “Far from the standardized regularity of the drum rhythms [...] often sounds slightly random or unorganized to the untried ear, yet presents a plethora of percussive synchronicities for those who understand the clave” (Frías 2010: 140). “Lejos de la regularidad estandarizada de los ritmos de tambor [...] suena a menudo ligeramente aleatorio o desorganizado para el oído no entrenado, pero presenta una plétora de sincronizaciones de percusión para quienes entienden la clave” (Frías 2010: 140).

¹³ La timba es el género por excelencia de la música popular bailable cubana de la década de 1990. Su complejidad y agresividad ha hecho que muchos estudiosos la definan indistintamente como hipersalsa, heavy salsa o funky cubano, en respuesta también a su alto potencial de experimentación, integración de sonoridades diversas y sobrecargada tensión climática. “En la timba, se producen interconexiones con variados elementos provenientes del son, la rumba, la salsa cubana y caribeña, vínculos con el jazz y se añade lo sentencioso del rap, el hip hop y más recientemente del reggaetón. Uno de los rasgos significativos es la forma de combinar las estructuras rítmico-acentuales que se realizan entre la percusión, el contrabajo, el piano y los estribillos. En la salsa, generalmente suelen hacerse fijas y marcadamente reiteradas. En el son cubano contemporáneo las estructuras son cada vez más abiertas y continuamente cambiantes; mientras que en la timba se produce una fragmentación y segmentación extrema” (Eli 2005). Véanse, entre otros, González y Casanella (2002); Froelicher (2005) y López Cano (2007).

Charanga u Orquesta Típica Cubana¹⁴ cumplen los violines. Asimismo, destaca el uso del bajo como recurso alusivo al son cubano y, por otra parte, el característico lalaleo (o diana) con que el cantante solista suele iniciar o levantar el canto en la rumba tradicional (sección: Introducción).

Un dato a destacar dentro de esta trama discursiva es la función climática que aquí cumplen los coros finales de la pieza, con un tratamiento musical que, progresivamente, se define por el virtuosismo y desparpajo de la mencionada timba cubana. En ellos destaca, como elemento sustancial, la dinámica de improvisación que se establece entre el cantante solista y el coro, cuyos textos denotan la permanencia de léxicos y personajes arquetipos de la jerga cubana de los años 90' ("Período Especial") y su peculiar idiosincrasia, gracejo y doble sentido:

Coro (3)

Coro: Suavecito pa' aquí, suavecito pa' allá.

Solista: En un solo ladrillito vamos, Mami, a guarachar.

Coro: Suavecito pa' aquí, suavecito pa' allá.

Solista: Y es que con tanto movimiento te me vas a desmayar [...]

Coro (5):

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'.

Solista: Hay que pagar un derecho para entrar al cañaverál.

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'.

Solista: Cuidado al coger la caña que te coge el mayoral.

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'. Pórtate bien, te voy a dar [...]

A pesar de la distancia geografía y temporal que separa La Habana de la década de 1990 del Madrid actual, el tratamiento que aquí se hace del texto persiste en el uso de códigos y fórmulas lexicales representativas del imaginario musical y popular bailable cubano de aquellos pretéritos años. Aunque en menor medida —debido, lógicamente, a su des/reterritorialización—

¹⁴ La Charanga u Orquesta Típica Cubana es un tipo de agrupación de mediados del siglo XX que incluye una sección de cuerdas de tres o cuatro violines, flauta, piano, bajo, sección de percusión (pailas, güiro, tumbadoras y claves) y dos o tres cantantes. Su repertorio suele incluir géneros como la guaracha, el bolero, el son y la canción. Con el paso de los años, este tipo de agrupación, heredera de las Orquestas Típicas o de viento y las Charangas Francesas del XIX, deviene en modelo de agrupaciones de amplia popularidad en la Isla: Orquesta Arcaño y sus Maravillas (fundada en 1937); La Orquesta Aragón (1939); La Orquesta de Enrique Jorrín (1954), ampliamente conocida por sus cha-cha-chás, y Elio Revé y su Charangón (1956). A ellas se unen desde una concepción sonora mucho más moderna: Los Van Van (1969), dirigida por el afamado Juan Formell, y David Calzado y La Charanga Habanera (1988), considerada "un verdadero escándalo sonoro que transgredía los modelos comunes de las orquestas cubanas" (Eli 2005).

el texto se hace eco del habla de los sectores más populares de La Habana, con términos que a no pocos dan imagen de vulgaridad, chabacanería, marginalidad, racialidad e incluso machismo. Este tratamiento resulta difícil de asimilar si no tenemos en cuenta que:

Recursos tradicionales como la jocosidad, el choteo, el doble sentido, la ironía, la sátira, la parodia y la hipérbole se utilizaron [en la música popularailable cubana de los años 90'] para abordar temas de aguda connotación social y manifestar la voluntad autoral de censurar y denunciar hechos mediante la mordacidad, la burla solapada pero irreverente o rodeada de una atmósfera que trasmite sus intenciones, tanto o más que el texto mismo (Casarella 2013: 154).

Entender el medio participativo en el que se desarrolla la rumba madrileña de Pedro Pablo, desde estos presupuestos, resulta crucial. En efecto, es este un espacio cuyo público y agentes de comercialización condicionan en gran medida el tipo de música a consumir. Aquí, la demanda se inclina hacia la música de esa Cuba que no solo Pedro Pablo y sus músicos de la diáspora de los años 90' dejan atrás, sino también buena parte del público concurrente. A ello se une, por otra parte, el interés que, tanto el público español como extranjero asistente, muestra en torno al imaginario o tópico cubano de sensualidad, disfrute y festividad que engloba la *performance* de la música popularailable de la isla. De manera que el significado de las letras que aquí se exponen no debe interpretarse simplemente a partir de las palabras o frases que las conforman, sino desde el entramado de códigos que intervienen en el desarrollo de su espectáculo rumbero. De acuerdo con los presupuestos de género musical de Frith: “[...] no está determinado por la forma o el estilo del texto sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la *performance* (1998, en Guerrero 2012)”.

La Rumba de Pedro Pablo adopta, como otra de sus principales estrategias de negociación y adaptación a la escena musical madrileña, la versión en rumba de una serie de clásicos de la música tradicional y popular española. Cabe mencionar, entre otras, “Pena penita pena”, “Porompompero” y “La bien pagá”, esta última en una atrayente versión guaguancó-son tradicional cubano que, como mínimo, subvierte significativamente los códigos musicales y

de contenido textual que distinguen la popular copla compuesta por los letristas y compositores Ramón Perelló y Juan Mostazo en el Madrid de los años 30'. En su versión rumbera transterritorial, "La bien pagá" que nos propone Pedro Pablo también nos habla en su texto de amor y desengaño pero, esta vez, enriquecida desde esa suerte de poética amorosa popular que distingue el sustrato léxico e idiosincrático de la músicaailable cubana. Véase como ejemplo el contenido de su texto en el momento climático o coro (alternancia solista-coro):

Coro: Bien pagá, bien pagá, bien pagá fuiste mujer.
 Solista: Ya yo no te quiero, ya yo tengo a otra,
 otra mulatona, que me sabe querer. ¡Bien pagá!
 [...]
 Solista: ¡Eh!, dame un besito, un beso en la boca.
 Oye, Mamacita, que te lo voy a pagar. ¡Bien pagá!
 [...]
 Coro: Bien pagá, bien pagá, bien pagá fuiste mujer.
 Solista: Mira cómo dice el coro, Mamacita. Escucha bien, Mamá.
 Coro: Bien pagá, fuiste mujer.
 Solista: Y a la hora que me llames, yo no me molesto, Mamá.

A nivel musical, tal como se aprecia en el gráfico que se incluye a continuación (Gráfico 2), sobresale una concepción estructural de clara ascendencia sonera, dejando sus momentos de mayor apogeo y tensión climática para las secciones de Coro. A diferencia del ejemplo antes analizado, aquí coexisten en todo momento los rasgos musicales característicos del guaguancó, en este caso de estilo más tradicional, y el son cubano. Una coexistencia que, por momentos, raya en una relación híbrida punzante y compleja entre estos dos géneros de la música tradicional y popular de la isla. Los elementos musicales distintivos de la rumba se identifican, por una parte, en los toques rítmicos reiterados que ejecuta el catá a modo de clave o patrón guía, así como en el desarrollo polirrítmico de los dos conjuntos de tumbadoras que aquí se incluyen, el segundo de ellos con uso de un cajón de rumba cubana. Estos dos comportamientos se mantienen tanto en las secciones de Tema como de Coro, donde, además de lo referido con anterioridad, destaca también el empleo de una textura coral de claro estilo rumbero (con doblaje de voces por 4^{as} y 3^{as} paralelas). Por otra parte, los elementos distintivos del son

se nos revelan en las progresivas ejecuciones de tumbao¹⁵ que realiza el tres como instrumento rítmico-melódico. Su tratamiento insinuante y sugestivo define las secciones del Tema, dada la relación dialogante que el mismo establece con la base rítmica de guaguancó que aquí prevalece. Sin embargo, en las secciones de Coro, su comportamiento deviene en patrón de estabilidad y cohesión del discurso, ya que en ellas es el son el género preponderante. El bajo sincopado o sonero que interpreta el *baby bass* en las secciones de Coro, y los distintivos toques de pailas, caja china y el cencerro, refuerzan por su parte las secciones climáticas de tipo son.

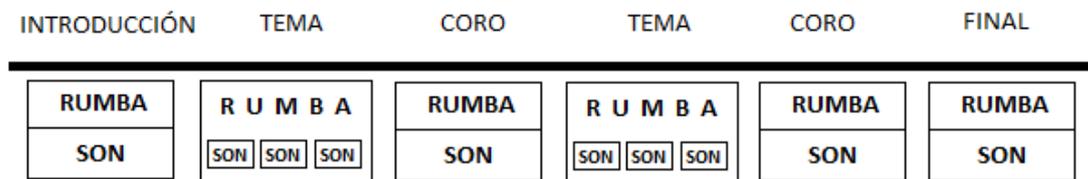


Gráfico 2: Diseño estructural del tema “Bien pagá”, La Rumba de Pedro Pablo

Otro ejemplo significativo dentro de ese campo de negociación y re-significación de códigos rumberos y españoles es el que ofrece la pieza titulada “Con tres cajones”. En ella se funden con logrado equilibrio giros melódicos del universo sonoro flamenco y el son cubano (uso del característico tumbao), junto a palmas españolas, bajos sincopados soneros, clave rítmica de guaguancó y tres cajones, tal como su sugerente nombre indica. La singular amalgama de ritmos cubanos y sonoridad flamenca que evidencia el tratamiento de los tres cajones constituye el núcleo gravitacional de la pieza, rasgo al que se suma, junto al resto de los instrumentos, un marcado sentido de improvisación que fluctúa entre lo propiamente sonero, lo jazzístico (latin-jazz), la timba y el flamenco más próximo el estilo internacionalmente popularizado por Paco de Lucía. Es esta, tal como reza una de las

¹⁵ Danilo Orozco hace referencia al término tumbao como “modelo o patrón básico y fundamental –en instrumentos [melódicos] como el tres, bajos, teclados– que dan el carácter y propician sutiles interrelaciones en muchas músicas de son, y se extienden a otras interconectadas” (2000: 9). Por su parte, Daymí Alegría, discípula de Orozco, define el término como “un patrón relativamente conciso de carácter reiterativo”, que “toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos”, que, a su vez “funcionan a partir de numerosas posibilidades de realización y no de paradigmas únicos” (2006: 113).

improvisaciones del cantante solista, “La rumba que te traigo de Cuba, de La Habana, para que bailen los españoles”. Una rumba, en efecto, que evoca con recurrencia el imaginario sonoro y popular de aquella Habana del “Período Especial” (años 90’) referida aquí, a modo de cita, en uno de los coros de timba que por entonces popularizó la agrupación NG La banda: “¡ole con ole, arroz con frijole’ [y cerveza Hatuey]!”. Y, por otra parte, esta vez desde el referente español, la alusión que este mismo coro hace a una de las interjecciones más características de la cultura española: ¡Olé! u ¡ole!

Epílogo

En su dinámica des/re-territorializada, La Rumba de Pedro Pablo conquista con éxito la escena musical madrileña en sus casi dos lustros de existencia, desde su gestación en los enclaves del Café Berlín en el año 2010. Su interacción con una nueva comunidad y, por ende, normas, dinámicas comerciales y competencias receptoras diferentes a las de su ámbito de partida, conducen a negociar nuevas estratificaciones y adaptaciones en su discurso rumbero. Rumba cubana en el Madrid del siglo XXI que re-significa, desde la experiencia migratoria, sus códigos de partida en un dialógico y punzante cruce de géneros, estilos y códigos músico-bailables de referencia cubana y española, principalmente.

Su espectáculo festivo, a medio camino entre el género de carácter abierto y espontáneo de la rumba originaria y la concepción organizada de un “concierto” músico-bailable, proporciona una velada participativa de alto contenido cultural y disfrute colectivo entre cubanos de la migración y españoles nativos. Juntos, comparten por igual esa especie de “comunidad imaginada” cubana en la que deviene el espectáculo rumbero y folclórico de Pedro Pablo, ya fuera desde la-búsqueda o el goce de referentes identitarios de una vida dejada atrás, o desde el disfrute y el descubrimiento de una cultura músico-bailable de manifiesta vivacidad, sensualidad y riqueza sonora.

Desde Madrid, la rumba que ofrecen Pedro Pablo y sus músicos constata una vez más la ductilidad de un género festivo cubano que, históricamente, se define por la mezcla y fusión de elementos culturales heterogéneos, aunque principalmente de ascendencia africana. La suya es una propuesta que se suma con acierto a esa dinámica de hibridación que, ya sea desde Cuba como

desde fuera de sus fronteras territoriales, expone la rumba contemporánea de la mano de agrupaciones y artistas como Irakere, Los Papines, Orishas, Yoruba Andabo, Habana Abierta, Interactivo, X Alfonso, Free Hole Negro, Telmary Diaz, Okilakua, entre otros. Una rumba convulsa y plagada de fusiones musicales (yoruba, bantú, son, bolero, cha-cha-chá, conga, mambo, salsa cubana, timba, jazz, rock, funk, rap, hip hop, *reggaeton*, flow, flamenco) que, como mínimo, nos enfrenta a un nuevo y revitalizado estadio de este género patrimonial cubano y transterritorial.

Referencias bibliográficas

Acosta, Leonardo. 2002. "De los complejos genéricos y otras cuestiones". *Clave, Revista Cubana de Música* 4(3): 2-13.

Alegría, Daymí. 2006. "Timba y tumbao, junto y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popularailable cubana". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 11: 133-143.

Brah, Avtar. 2011. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: editorial Traficantes de Sueños, Mapas.

Cantalapiedra, Ricardo. 1996. "Caribe aquí". *El País*, 7 de julio https://elpais.com/diario/1996/07/07/madrid/836738663_850215.html [Consulta: 07 de enero de 2019].

Casanella, Liliana. 2013. *La música popularailable cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana: Cidmuc.

Clifford, James. 1999. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Eli, Victoria y Alonso, M^a de los Ángeles. 1999. *La música entre Cuba y España [Tradición e innovación]*. Madrid: Fundación Autor.

Eli, Victoria y Gómez, Zoila. 2003. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y educación.

Eli, Victoria. 2005. "La músicaailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad?". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/166/la-musica-bailable-de-cuba-del-son-a-la-timba-ruptura-o-continuidad#ref7> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

Fabbri, Franco. 2006. "Tipos. Categoría y géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Ponencia presentada en el *VII Congreso IASPM-AL*, La Habana. Traducción de Marta García Quiñones. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: 09 de febrero de 2019].

Falcón Paradí, Arístides. 2016. "Rumba en el Parque Central". *Academia de la Historia de Cuba en el Exilio* <http://academiahistoriacubaexilio.blogspot.com/2016/10/rumba-en-el-parque-central.html> [Consulta: 22 de enero de 2019].

Frías, Johnny. 2010. "The Routes of Rumba (review)". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 31(1): 139-143.

Froelicher, Patrick. 2005. "¡Somos Cubanos! Timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular music". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/167/somos-cubanos-timba-cubana-and-the-construction-of-national-identity-in-cuban-popular-music> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo

Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Consulta: 16 de febrero de 2019].

González Bello, Neris y Casanella, Liliana. 2002. "La timba cubana, un intergénero contemporáneo". *Clave. Revista Cubana de Música* 4(1): 2-9.

Herrera, Ángel Antonio. 2015. "Madrid, en otra salsa. Dos locales en la Puerta de Sol ofrecen el mejor sabor cubano". *ABC*, 24 de enero <https://www.abc.es/madrid/gente-estilo/20150124/abcp-madrid-otra-salsa-20150123.html> [Consulta: 21 de enero de 2019].

López Cano, Rubén. 2007. "El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 28(1): 24-67.

Llanes, Yudeskia. 2018. Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, 21 de diciembre, Madrid. Inédita.

Mireles Rodríguez, Pedro Pablo. 2018. Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, 20 de octubre, Madrid. Inédita.

Orozco, Danilo. 2000. *Nexos globales desde la música cubana con rejugos de Son y No son*. La Habana: Ojalá

Ortega Dolz, Patricia. 2016. "El mítico Café Berlín sucumbe a la especulación inmobiliaria". *El País*, 4 de enero https://elpais.com/ccaa/2016/01/03/madrid/1451850794_001010.html [Consulta: 29 de enero de 2019].

Ros "Wally", Asensio. 2013. "Pedro Pablo Rodríguez Mireles. La percusión por dentro". *Magazine Batería Percusión. La revista de batería y percusión*, 30 de marzo <http://www.bateriapercusion.com/pedro-pablo-rodriguez/> [Consulta: 23 de febrero de 2019].

DATOS DE LOS AUTORES

Celsa Alonso González

Catedrática de Musicología de la Universidad de Oviedo, es la IP de GIMCEL (Grupo de Investigación en Música Contemporánea de España y Latinoamérica Diapente XXI). Tiene 3 sexenios de investigación, ha dirigido 6 tesis doctorales, participado en 8 proyectos de investigación de I+D, y publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Sus áreas de interés son música y discurso en España contemporánea, músicas populares urbanas, música de cine, teatro musical y canción española. Es autora de cinco libros, entre ellos *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad* (ICCMU, 2014).

Julio Arce Bueno

Profesor Titular del Departamento de Musicología de la UCM, se especializó en Historia Contemporánea en la Universidad de Cantabria y en Musicología en la Universidad de Oviedo. Es doctor por la UCM, creador del Centro de Documentación Musical de Cantabria y ha sido asesor del Servicio de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad de Madrid. Su investigación se centra en el análisis de la música popular y su relación con los medios audiovisuales. Entre sus publicaciones destaca el libro *Música y Radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)* (ICCMU, 2008) o el artículo "The Sound of Silent Film in Spain" en la revista *Music, Sound, and the Moving Image* (Liverpool U.Press, 2010).

Marita Fornaro Bordoli

Coordinadora del Departamento de Musicología de la Escuela Universitaria de Música y del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (Universidad de la República). Licenciada en Musicología (1986), en Ciencias Antropológicas (1983) y en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República, Uruguay, y doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid. Sus principales campos de trabajo son la cultura y la música popular, y la música en las instituciones teatrales. Ha desarrollado investigaciones en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Ha sido responsable académica de diversos proyectos I+D y presidenta de la Rama Latinoamericana de la IASPM (20010-2012).

Vicente Galbis López

Profesor Titular en la Universitat de València, está adscrito al área de conocimiento: Música y pertenece al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio. Una de sus principales líneas de investigación es la relación entre la música y la imagen, con un especial interés en el uso de la música preexistente (de concierto y popular urbana) en el audiovisual, así como su aplicación para la didáctica de la música.

Mirta Marcela González Barroso

Doctora en Historia y Ciencias de la Música y Licenciada en Música: Especialidad Piano, es profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Con una amplia experiencia docente en los diferentes ámbitos de la educación obligatoria y no reglada, su línea de investigación se centra en la canción, tanto dentro del género de la canción de cámara latinoamericana y española, como en la canción infantil. Es autora de *Déjame tu voz, poesía española en la canción de cámara argentina*.

Inmaculada Matía Polo

Doctora en Musicología y Licenciada en Derecho por la UCM, es profesora en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones, es autora del libro *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX* (SEdeM, 2010), derivado de su candidatura al Premio anual de Musicología 2009, así como, más recientemente, de distintos artículos vinculados al estudio de la danza española en la Edad de Plata, especialmente a través de las figuras de Encarnación López Júlvez “La Argentinita” y Pastora Rojas Monge “Pastora Imperio”.

Ángel Medina Álvarez

Catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo. Publicó en medios internacionales como *The New Grove*, *MGM*, *Inter-American Music Review*, *Musica/Realtà*, *Resonancias*, *Pauta*, etc. y nacionales como *Anuario Musical*, *SEdeM*, *ICCMU*, etc. Ha sido IP de proyectos competitivos, traductor, crítico, guionista radiofónico, ponente en numerosos congresos y director de un amplio número de tesis. Entre sus libros, *Josep Soler, música de la pasión*, *Los atributos del capón* y *La Misa de gaita, hibridaciones sacroasturianas*.

Iván César Morales Flores

Dpto. de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Doctor en Musicología por la Universidad de Oviedo. Premio de Musicología Casa de las Américas 2016 con “Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora”. Miembro del grupo GIMCEL, proyecto «Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)» e investigador asociado del proyecto Fondecyt «Espacios alternativos de

la música contemporánea en Chile (1945-1995)». Ha publicado en *Acta Musicológica*, *Resonancias*, *Revista de Musicología*, *ALHIM-París VIII*, *Musiker*, *Espacio Sonoro* o *Boletín Música*.

Julio Ogas Jofre

Doctor en Historia y Ciencias de la Música y licenciado en Música con la especialidad de Piano, es profesor titular del departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Previamente fue profesor en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, y ha dictado cursos en diferentes universidades de España y Latinoamérica. Además de sus trabajos sobre música académica del siglo XX, dentro de su especialización en análisis semiótico aborda temáticas referidas a la música popular urbana. Como intérprete ha colaborado en la grabación de las obras integrales para piano de Alberto Ginastera, Juan José Castro y Carlos Guastavino.

Toya Solís

Graduada en Hª y Ciencias de la Música (Universidad de Oviedo, 2014). Bajo la dirección de Ángel Medina y con la ayuda predoctoral “Severo Ochoa” (Principado de Asturias) realiza una tesis sobre la música académica en la Transición democrática. Forma parte del Proyecto “Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)”. Cuenta con comunicaciones y publicaciones diversas sobre la Transición y algunas de carácter didáctico y perspectiva feminista.