

# ETNO

*Revista de música y cultura*



**Número 3 Primavera 2011**

**ETNOMUSICOLOGÍA** Música y saberes en tránsito. Jornadas de estudiantes de musicología. Encuentro internacional de Loja. Tesis doctorales. **PERIFERIAS** Rock y medios de comunicación. Federación española de sociología. Marcia Citron. Música y tortura **VOCES** Anthony Seeger **ARTEFACTOS** The Rolling Stones en imágenes. Rock urbano. La mosca tras la oreja. Salsa con sabor a xalapeños. La querrela del arte contemporáneo. 50 años de pop, rock e malditismo en Galicia **ENSAYO** Ahora los flamencos somos seres humanos

# ETNO 2

## Primavera 2011

<b>ETNOMUSICOLOGÍA</b> Música y saberes en tránsito	<b>3</b>
Lisboa, más allá de las fronteras	<b>6</b>
Nueva Junta Directiva de SIBE	<b>7</b>
Encuentro internacional de musicología de Loja	<b>8</b>
Jornadas de estudiantes de musicología	<b>10</b>
<b>TESIS DOCTORALES</b> La censura en la producción fonográfica de la música pop durante el franquismo	<b>11</b>
L'etnomusicòleg en el treball de camp. Aportacions a l'estudi de les interaccions socials	<b>12</b>
Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, De la guerra civil a la guerra fría (1936-1968)	<b>13</b>
<b>PERIFERIAS</b> Cursos: Rock y medios de comunicación en España	<b>14</b>
Congresos: Música y danza en la Federación Española de Sociología	<b>15</b>
Conferencias: Marcia Citron	<b>17</b>
Seminarios: Música y tortura	<b>18</b>
<b>VOCES</b> Anthony Seeger	<b>22</b>
<b>ARTEFACTOS</b> CINE The Rolling Stones en imágenes	<b>26</b>
<b>LIBROS</b> Rock urbano: autenticidad, costumbrismo, política	<b>31</b>
La mosca tras la oreja	<b>32</b>
Salsa con sabor a Jalapeños	<b>34</b>
La querrela del arte contemporáneo	<b>36</b>
50 años de pop, rock e malditismo na música galega	<b>39</b>
<b>ENSAYO</b> Ahora los flamencos somos seres humanos	<b>40</b>

### Equipo

Editor: Héctor Fouce

Editores asociados: Israel V. Márquez y Fernán del Val

Equipo editorial: Susana Moreno, Isabel Llano, Cristian Spencer

EDITA: SIBE Sociedad de Etnomusicología  
www.sibetrans.com

CONTACTO: etno-boletin@sibetrans.com

## EDIT

Con más retraso del esperado sale por fin el tercer número de *ETNO Revista de música y cultura*. Para una revista de etnomusicología como esta, sin duda la gran noticia de estos últimos meses fue la declaración, por parte de la UNESCO, del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Como dijo el cantautor Enrique Morente después de la declaración, “ahora los flamencos somos seres humanos”. Dedicamos el ensayo de cierre de este número a analizar las repercusiones y problemáticas de esta declaración, así como a recordar el impacto de la figura de Morente.

Otro elemento central de este número es una extensa entrevista con el etnomusicólogo norteamericano Anthony Seeger, con quien reflexionamos sobre el papel de los archivos musicales y sus conexiones con las memorias comunitarias y los derechos de autor. Las perspectivas de Seeger muestran la agenda de trabajo de un campo cuyos intereses están bien cerca de los grandes temas del debate público: la etnomusicología no vive en una torre de marfil, sino que sus temas de investigación y reflexión se incrustan vigorosamente en la agenda ciudadana. Con Seeger reflexionamos sobre qué derechos deben tener los autores (individuales o comunitarios) sobre el control de sus músicas, cual es el papel de las instituciones educativas y de investigación, cómo articular sus intereses con los de las compañías discográficas.... Perspectivas que sin dudas contribuyen a enriquecer los debates culturales contemporáneos en los que, es de esperar, las voces de los académicos tendrán alguna resonancia.



ETNO Revista de música y cultura por SIBE se encuentra bajo una Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Los criterios de redacción de **ETNO Revista de música y cultura** son periódicos y no académicos; el equipo editorial se reserva el derecho a publicar los textos enviados, así como a resumirlos y extractarlos en función de las necesidades de la publicación.

Los requisitos de los textos enviados a ETNO pueden consultarse en el apartado correspondiente de la web [www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)

## CONGRESOS

**Música y saberes en tránsito**

María Salicrú-Maltas

El pasado mes de octubre se celebró en Lisboa el XI Congreso de la SIBE; *Músicas e saberes em trânsito*. Del 28 al 31, la reitoría de la Universidade Nova se quedó pequeña para acoger a las 300 personas que se inscribieron. El evento se consideró también el primer congreso de la IASPM portuguesa y el sexto de la IASPM española, el tercero de Músicas Populares del mundo hispánico y lusófono, y el primer congreso de los comités nacionales de Portugal y España de la ICTM (International Council for Traditional Music)

Durante los 4 días se sucedieron paneles, mesas redondas, comunicaciones, posters, conciertos y proyecciones audiovisuales. En todo momento convivieron la lengua portuguesa, la castellana y la inglesa. El congreso también contó con una sesión plenaria, una dinámica e interactiva conferencia central a cargo de Anthony Seeger, profesor de la University of California en Los Angeles.

Muy destacable fue la impecable organización del evento -encabezada por Salwa El-Shawan y Susana Moreno-, el gran número de comunicaciones y mesas redondas en portugués habidas y la presencia de ponentes procedentes de Alemania, Austria, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Finlandia, Francia, México, Reino Unido, Rumanía, Sudáfrica, Turquía y Uruguay.



Reconocidos investigadores como Jan Fairley, Laurent Aubert, Patricia Campbell o Samuel Araújo participaron en el congreso junto a especialistas españoles como Ramón Pelinski, Francisco Cruces o Enrique Cámara.

Los participantes que llegaron a la acogedora Lisboa el día anterior a la presentación oficial del congreso, pudieron disfrutar de una visita al Museu do Fado. La salida finalizó con un concierto de fado y un vino que se sirvió en el mismo edificio.

El jueves 28 a las 9h de la mañana se inauguró oficialmente el congreso con un concierto del grupo Las Cantadeiras do Vale do Neiva. Este grupo divulga canciones de trabajo polifónicas que se cantaban en el campo, las ferias y las romerías durante la primera mitad del XX. Todas las melodías han sido recogidas por sus miembros. Durante el congreso hubo un total de 7 actuaciones musicales más.

**Tradiciones e innovaciones**

En esta primera jornada se presentaron comunicaciones sobre los estudios cognitivos, las músicas de las comunidades migrantes en Barcelona, las músicas y

SIBE<sup>+</sup>

culturas del Atlántico sur, internet, la industria fonográfica, los géneros musicales transatlánticos y sobre la música y el cosmopolitismo. También hubo ponencias sobre la teoría y metodología de la escucha, la experiencia y representación musical, sobre música y publicidad, las aproximaciones dialógicas, los nuevos desafíos en la danza, los derechos de autor y finalmente sobre la renovación y resignificación de las tradiciones musicales.

El viernes 29 llovió sin miramiento en la capital portuguesa, aunque el diluvio no perturbó el ritmo del congreso. De nuevo se sucedieron distintas comunicaciones que versaron alrededor de la canción popular, los cuerpos performativos, la música y la educación, los flujos culturales entre Portugal y Brasil, las contribuciones musicológicas al estudio de la música popular brasilera y también sobre los géneros y procesos musicales transnacionales (jazz, ska y batuka). Más tarde hubo ponencias centradas en las músicas populares, en los nuevos retos de la etnomusicología dialógica, en la presencia de la música en los audiovisuales, sobre la música en las comunidades indígenas americanas, la relación de la música con la identidad en Barcelona y Madrid, y también sobre el paisaje sonoro.

El sábado 30, otro día lluvioso en Lisboa, empezó con el panel de la IASPM internacional sobre las perspectivas en música popular del siglo XXI. Le siguieron las sesiones dedicadas a la música y a la danza africana en Europa y América, al patrimonio y construcción del otro, a las músicas sincréticas, a la reconstrucción histórica y aproximación interdisciplinar, y a la relación entre la música, la ideología y el poder. Asimismo hubo comunicaciones sobre las culturas musicales transfronterizas en México, las perspectivas teóricas en etnomusicología, sociología de la música o en los estudios de música popular, otras ponencias sobre identidades nacionales después de la dictadura argentina, española, portuguesa y uruguaya, y finalmente comunicaciones sobre danza y diálogos postcoloniales.

El mediodía del domingo 31 se clausuró el congreso luego de profundizar de nuevo en la danza y los diálogos postcoloniales, los medios y la construcción de identidades, en los géneros musicales transnacionales y en las tradiciones musicales en la contemporaneidad. En la mayoría de sesiones del congreso hubo preguntas y debates de amplio calado. La clausura contó con la actuación del grupo de samba Botequim.





International Association  
for the Study of Popular Music

# **SITUATING POPULAR MUSICS**

16TH BIENNIAL  
INTERNATIONAL  
CONFERENCE

27 JUNE - 1 JULY

**2011**

Grahamstown  
South Africa

Información e inscripciones en  
<http://www.atahost.co.za/IASPM/>



## CONGRESOS

## Lisboa, más allá de las fronteras

Héctor Fouce

Un congreso de etnomusicología con más de cien ponentes de muy diversos países y con casi una decena de actuaciones musicales de los más diversos géneros no puede calificarse de otra manera que no sea la de éxito. A lo largo de los días que estuvimos en Lisboa se vivió una excelente atmósfera de intercambio intelectual y de diálogo interdisciplinar que no es frecuente, por desgracia, en la mayoría de los congresos. El objetivo, estaba claro, era crear un espacio de debate, exposición y discusión de ideas más allá de las repercusiones mediáticas. Nuestros colegas portugueses han acogido la SIBE con enorme gene-



rosidad, mostrando una fabulosa capacidad organizativa. Esperamos que el éxito de este congreso contribuya a estrechar los lazos que cada vez con más fuerza unen los intereses de los estudiosos españoles y portugueses.

Es casi imposible resumir un congreso de este tipo en unas pocas líneas, de forma que la foto resultante de las líneas que siguen no puede ser otra cosa que parcial. Me gustaría reflexionar primero sobre los grandes núcleos temáticos del congreso. La actualidad manda, y cada vez más la etnomusicología aborda el estudio de las músicas en los medios audiovisuales y

en Internet, espacios de hibridación, de contemporaneidades no contemporáneas, de conflictos por la posesión y la legitimidad del uso de las músicas que conectan con el tema de la propiedad intelectual, sobre la que disertó con enorme brillantez Anthony Seeger. Otro tema que cada vez reclama más espacio es el de los estudios de las relaciones entre la música y lo corporal, lo que supone ir abandonando un antiquísimo paradigma que relaciona lo musical sólo con el espíritu y lo integra en una visión más pragmática y sensorial.

Creo que una de las enormes virtudes de la etnomusicología es su eterno cuestionamiento de las teorías y los métodos, como se pudo ver en un buen número de



sesiones del congreso. Nuestro campo se constituye cada vez más como un entorno dialógico en el que los investigadores comparten su conocimiento con los informantes, y estos viven en contextos y situaciones complejas que requieren de redefiniciones teóricas que den cuenta de las complejidades. Para algunos puede ser un bucle peligroso, pero desde mi punto de vista este cuestionamiento constante hace de la etnomusicología un campo más sensible a las realidades sociales y más implicado éticamente con las realidades que estudia que otros campos de la investigación social.

Por último, creo que para todos los españoles este congreso ha aportado la posibilidad de ampliar horizontes a nivel geográfico, de mirar hacia el Atlántico con nuevos ojos, como espacio de cruces entre los países ibéricos y América, pero también entre ambos y África. En este sentido, la amplitud de la visión geográfica portuguesa nos permite dibujar mapas infinitamente más complejos que los que solemos manejar los españoles, asomados al Mediterráneo o simplemente atendiendo al intercambio iberoamericano. La rotundidad de la presencia intelectual lusa y brasileña en el congreso, tanto en cantidad como en calidad, debería servirnos para abrir los ojos a unos universos de estudio bien cercanos pero demasiado a menudo ignorados en nuestra tradición académica.

Quiero reiterar, por tanto, en nombre propio y en el de SIBE, nuestra gratitud hacia Salwa El Shawan Castelo Branco y Susana Moreno, como directoras del congreso, extendida a todo su equipo. Nos hemos sentido como en casa, hemos ampliado nuestros horizontes intelectuales y nos traemos de vuelta la tarea de seguir trabajando para fomentar los lazos de cooperación entre nuestros dos países. Quizás nuestro gran tema de estudio pendiente es precisamente el análisis de las relaciones musicales y culturales entre dos realidades nacionales, la española y la portuguesa, que están tan cerca y a veces, lamentablemente, tan lejos.



## CONGRESOS

### Nueva Junta Directiva de SIBE

**María Salicrú-Maltas**

En el marco del congreso de Lisboa tuvo lugar la asamblea de la SIBE. Después de 4 años y medio de trabajo, la presidenta Silvia Martínez García dio el relevo a Héctor Fouce, que contará con un equipo en el que se integran también Rafael Martín (vicepresidente), Fernán del Val (secretario), Rubén Gómez-Muns (tesorero), además de los vocales Íñigo Sánchez, Teresa Fraile, Eduardo Viñuela, Iván Iglesias y Alicia González .

En la asamblea se presentó el futuro primer número de la colección *Cuadernos de Etnomusicología*, además de discutirse el calendario de futuras actividades. La actividad *La aristocracia del barrio. Estéticas urbanas y creatividad en la música popular* se emplazó para primavera en la universidad Carlos III de Madrid. Se comenzó a programar una futura actividad, centrada en el flamenco y en la música tradicional, en Córdoba en el otoño de 2011. También se comenzó a fraguar un grupo de trabajo que aglutine a los estudiosos de las músicas tradicionales, prometiendo la Junta Directiva redoblar sus esfuerzos para que estas músicas tengan un lugar central en SIBE



## CONGRESOS

# II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, Ecuador

**Mario Godoy Aguirre**

Luego del último censo ecuatoriano, el lunes 29 de noviembre, Quito despertó con un ritmo lento; en contraste, los musicólogos reunidos en el Hotel Sebastián, desde las cuatro de la mañana, muy animados se preparaban para viajar al *II Encuentro Internacional de Musicología de Loja*. En pleno vuelo aéreo, en una mañana ecuatorial de cielo despejado, la primera gran emoción que recibieron los ilustres visitantes, fue contemplar desde las ventanillas del avión, la inigualable belleza de la “Avenida de los Volcanes”. En el aeropuerto de Loja, la bienvenida fue cordial, nos esperaban Boris Eguiguren, representante del Ministerio de Cultura, y un reportero de un canal de televisión; el clima de la urbe, de lo más agradable, primaveral.

En horas de la tarde, en uno de los salones de la Universidad Técnica Particular de Loja, con la presencia de Jorge Bailón, Alcalde de la ciudad y la Reina, María Mercedes Regalado, se inauguró este evento que se inició con la charla del musicólogo Juan Mullo, quien habló sobre la *cartografía de las culturas montañas del litoral ecuatoriano*. Su intervención, matizada

con fragmentos cantados *a capella*, emocionó al público y causó algunas risas picaronas, al escuchar la mención de los bailes entrelazados que permitían las “tocaciones”. La primera jornada culminó con los Etnoclips: *Un viaje musical alrededor del mundo en 80 minutos*, producido por el músico y antropólogo francés Xavier Bellenger.

La segunda jornada se inició con la Mesa Redonda: *Orientaciones actuales en la investigación musicológica en América Latina*, conducida por el musicólogo mejicano – español, Rubén López Cano. Luego Xavier Bellenger expuso sobre *La Música en Relación con la Geografía Sagrada en los Andes: “Música y Espacio andino”*; Julio Mendivil del Perú, expuso el tema: “*Dos, tres, grabando*”: *la tecnología de grabación y naturalización de los medios en el caso del huayno peruano*. Ricardo Villanueva, joven investigador musical y hábil intérprete de la guitarra, emocionó al auditorio con la ejecución de hermosos repertorios que ilustraron su charla: *Expansión de la música andina al ámbito nacional, Ayacucho de lo local a lo nacional y global*. El musicólogo norteamericano Daniel Sheehy, director de las producciones discográficas



*Smithsonian Folkways Recordings* y del Festival anual *Folklife*, explicó sobre las actividades que desarrolla en Washington DC y dejó abiertas las posibilidades de emprender proyectos conjuntos con Ecuador. María Elena Vinueza, Directora de Música de la Casa de las Américas de Cuba, cerró la jornada, con la exposición del tema: *Foro de compositores del Caribe y Colegio de Compositores Latinoamericanos*.

El miércoles 1 de diciembre las exposiciones matutinas trataron sobre la *Música del Pasado de América*. El maestro Aurelio Tello, con autoridad y conocimiento, habló sobre los *Maestros de Capilla Catedralicias de Puebla, México (1603-1705)*; Mario Godoy Aguirre, expuso sobre los *caciques músicos y la música en los monasterios de monjas de Quito*; Miguel Juárez complementó el tema anterior, al hablar sobre la *transcripción de manuscritos* encontrados por Godoy en el *Archivo de la Diócesis de Ibarra*. Egberto Bermúdez concluyó este segmento, con la charla: *De la colonia a la república: música en Colombia 1780-1830*. En la tarde, la "diáspora" fue el eje temático, Carmen María Sáenz, habló sobre *la música entre Canarias y Cuba*, y Marita Fornaro: *Diásporas y música popular en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX*.

El jueves 2 de diciembre, el Encuentro se inició con la Mesa Redonda: *El Patrimonio Musical Iberoamericano en el Concierto Mundial*, tema conducido por el maestro Ismael Fernández de la Cuesta, sin duda, este fue uno de los espacios más fructíferos, ya que propició la conformación del *Grupo de Loja*, que entre otros objetivos busca: "Articular una red de profesionales vinculados a la protección y difusión del patrimonio musical iberoamericano, que incluya entre otros a musicólogos, antropólogos, historiadores, compositores, intérpretes, gestores, especialistas en ciencias de la información". Luego, Rubén López Cano, con excelentes y novedosos videoclips, expuso sobre el *Reciclaje musical digital. Breve cartografía de una práctica musical emergente*. María Cristina Breilh, habló sobre *Musicología y Composición* y expuso algunos fragmentos de su obra *Resiliencia*. En la tarde, Juan Francisco Sans,

habló sobre *Las sinfonías del Nuevo Mundo: el patrimonio sinfónico latinoamericano en el concierto mundial*. Raúl Escobar, actual Rector del CNMQ, concluyó la tarde, con una charla sobre *La reforma curricular del Conservatorio Nacional de Música*.

El viernes 3 de diciembre la mañana se vistió de "Pasillo", género musical vigente en varios países de Latinoamérica. Juan Francisco Sans, expuso sobre: *El pasillo en Venezuela: Técnica, gestualidad y expresión musical en la obra para piano de Ramón Delgado Palacios*, en esta exposición, Sans mostró sus grandes dotes de pianista y profundo conocedor del repertorio venezolano. Egberto Bermúdez, gran conocedor de la música colombiana, apoyado con muy buenas ilustraciones y singulares ejemplos de audio, expuso sobre: *El pasillo en Colombia: una aproximación histórica*. Julio Bueno, anfitrión y Asesor del Encuentro de Musicología, habló sobre: *El Pasillo Lojano*, esta exposición, muy bien documentada y animada con ejemplos musicales, recibió múltiples elogios e incluso, la oferta de ser publicada en España. Franklin Cepeda Astudillo, joven historiador riobambeño, habló sobre: *Las ediciones discográficas como fuente de información musicológica*. La laureada musicóloga Ketty Wong Cruz, terminó la jornada, exponiendo sobre *El pasillo rocolero en el imaginario de los ecuatorianos*. En la tarde, Jannet Alvarado expuso sobre *El villancico tradicional y el tono del niño en Cuenca*. Culminó el encuentro, con la exposición de Carlos Freire: *Dinastías de Músicos en la provincia del Azuay*.



En el acto la clausura, en representación de los expositores, en emotivas palabras, el Doctor Ismael Fernández de la Cuesta, luego de agradecer la hospitalidad de los lojanos, dijo que este evento funcionó a las mil maravillas, “con la perfección de maquinaria de reloj suizo”.

En una muralla lojana encontré este anuncio: “Loja sabe a: repe, tamales, punta, cecina, guarapo, sanco-

cho, sabe a sango, café, panela, seco de chivo, humitas y fritada...”. Yo complementarí: “Loja se transfigura, trasciende, suena y resuena, en los pasillos de Cueva Celi, Salvador Bustamante, Manuel de Jesús Lozano, con *Atajitos de Caña* de Hernán Sotomayor, los acordes del piano de Julio Bueno, el timbre de la trompeta de Edgar Palacios, las canciones de los Pueblo Nuevo, Tulio Bustos, Trosky Guerrero...”.

### JORNADAS

## Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos

**Gonzalo Fernández, Cristina Díez y Fernán del Val**

Las III Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos se celebraron en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid los días 21, 22 y 23 de Abril de 2010. En esta edición de las Jornadas se propuso como planteamiento central la integración y el diálogo entre múltiples disciplinas interesadas en la investigación sobre música, bajo el título *Franqueando Barreras Académicas: la Musicología en Busca del Acercamiento Interdisciplinar*. Se animó además a la participación tanto desde el ámbito universitario como de conservatorio. El citado planteamiento se tradujo en un gran número de propuestas de participación de variada procedencia tanto académica como geográfica y en un ambiente de comunicación en que el concepto de “Franquear Barreras Académicas” fue utilizado como lema recurrente. Finalmente el evento sobrepasó los 130 asistentes.

De entre las actividades programadas se dedicó la mayor parte a la presentación de comunicaciones y pósters, con ánimo de otorgar protagonismo a los estudiantes que desearan exponer sus trabajos. El rango de temas fue muy amplio, acorde con la distinta experiencia disciplinar de los asistentes (musicología,

etnomusicología, sociología, antropología, historia del arte, ciencias de la información, etc.). A ello se sumaron actividades coordinadas por profesores, tanto de la Universidad Complutense como de otros centros españoles, y que incluyeron mesas temáticas, una mesa redonda de discusión en torno al tema principal de las Jornadas, un espacio para la presentación de instituciones relacionadas con la investigación musical, y conferencias magistrales de inauguración y clausura. Otras actividades complementarias fueron un concierto de inauguración (principalmente por alumnos de la Facultad) y una cena de despedida.

Las III Jornadas se desarrollaron con fluidez y pocos contratiempos. Las actividades contaron con un porcentaje de asistencia favorable, y se estableció un buen clima de diálogo e interacción entre estudiantes y profesores. Tal como se comentó en la asamblea final, uno de los principales logros de la III edición de las Jornadas fue la difusión que se ha dado al evento, demostrado por la variedad de centros participantes (en la mayoría de los cuales no se conocía anteriormente la existencia del mismo), y por el surgimiento de nuevas propuestas para celebrar posteriores ediciones en otros centros españoles, que finalmente se materializarán en las IV Jornadas que se celebrarán en Oviedo.

## TESIS DOCTORALES

# La censura en la producción fonográfica de la música pop durante el franquismo

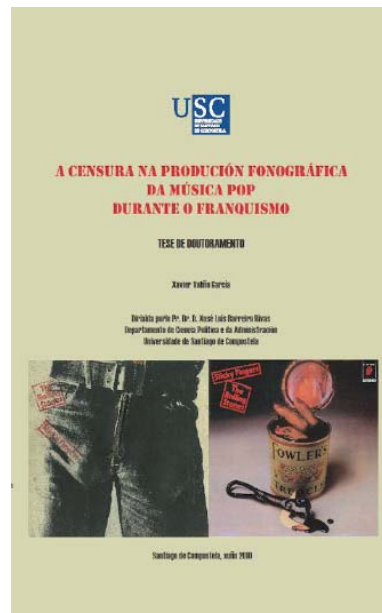
de Xavier Valiño

## ETNO Redacción

En diciembre de 2010 Xavier Valiño defendió su tesis doctoral en la universidad de Santiago de Compostela. Valiño, licenciado en derecho, funcionario de carrera además de conocido periodista musical, realizó su trabajo en la facultad de Ciencias Políticas, lo que da idea de la interdisciplinariedad de su aproximación al tema de la censura en el pop español.

El tribunal estuvo compuesto por Ramón Maiz (Universidade de Santiago de Compostela), Magí Cruells, Teresa Fraile (Universidad de Extremadura), Héctor Fouce (Universidad Complutense) y Rubén Lois (Universidade de Santiago de Compostela). Un politólogo, un historiador, una musicóloga, un semiólogo y un geógrafo para abordar las complejidades del fenómeno. La dirección de la tesis corrió a cargo de Xosé Luis Barreiro Rivas

La tesis de Valiño echa por tierra el mito de la apertura de la censura de la mano de la ley Fraga de 1966. Si bien esta apertura pudo ser perceptible en la prensa o en el cine, en el caso de la música supone un momento de intensificación, debido a que la dictadura se percató de la centralidad de lo musical a la hora de configurar la cultura y los valores del momento. Claro que, como pone en evidencia el estudio, la censura musical ejemplifica los males culturales del franquismo, empezando por su inoperancia, ya que los censores musicales trabajaban en esta sección en sus horas extras. Además, el análisis de los partes de censura deja a las claras las lagunas culturales de los funcionarios y su incapacidad para comprender los nuevos tiempos, en paralelo a su escaso celo y visión conspirativa de todo fenómeno no controlado por el régimen.



El trabajo de Valiño nace de una profusa investigación en los archivos de la censura, poniendo en paralelo los partes de los censores con las modificaciones que sufrieron las portadas de las ediciones nacionales de muchos discos clásicos del pop y el rock. En este sentido, la documentación gráfica que ilustra la tesis tiene, cuanto menos, el mismo valor que el texto, ya que documenta los profusos esfuerzos, a veces difíciles de imaginar, que la censura obligó a hacer a las discográficas. A partir de este trabajo es posible rastrear el origen de buena parte de los males endémicos de la industria cultural española: ralentización de la novedad, miedo al riesgo, pérdida de oportunidades e infravaloración.

La tesis fue calificada sobresaliente cum laude. En breve todos los interesados en el tema podrán disfrutar de la calidad de la escritura, el rigor de la investigación y la profundidad de la documentación gráfica en un libro que editará la editorial Milenio.

**TESIS DOCTORALES****L'etnomusicòleg en el treball de camp. Aportacions a l'estudi de les interaccions socials****De Gianni Ginesi****ETN Redacció**

El trabajo de campo ha sido no sólo la herramienta fundamental de la etnomusicología desde sus inicios, sino también uno de sus rasgos distintivos, la herramienta que permitía conectar la música con su contexto a través de las conversaciones con los informantes. Gianni Ginesi, en la actualidad profesor en la ESMUC (EScola Superior de Música de Catalunya) ha dedicado varios años de trabajo a considerar este momento central de la etnomusicología, cuya realización implica también un conjunto de interacciones sociales entre el investigador y los informantes, que tiene en las entrevistas en profundidad el momento más destacado.

En su tesis doctoral, presentada en el departamento de Arte y Música de la Universitat Autònoma de Barcelona, se analizan el funcionamiento y el significado de las entrevistas desde la perspectiva interaccional propuesta por Erving Goffman en sus estudios. A partir de una transcripción muy detallada, realizada siguiendo los criterios del análisis de la conversación, se llega a individuar algunos de los mecanismos que estructuran las entrevistas y su desarrollo.



El etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax con un informante durante su estancia en Aragón en 1952

El conocimiento de estos elementos representa una interesante aportación a la comprensión de las dinámicas que rigen el funcionamiento de las entrevistas en profundidad, así como para el desarrollo epistemológico de la etnomusicología.

La tesis doctoral estuvo dirigida por Jaume Ayats, de la UAB, y los miembros del tribunal fueron Enrique Cámara de Landa, de la Universidad de Valladolid, en calidad de presidente, junto con la antropóloga de la UAB Montserrat Ventura i Oller y el etnomusicólogo del CSIC Josep Martí i Pérez.

**2011 ICTM World Conference**

St John's Newfoundland (Canada) - July 13-19

Información e inscripciones en <http://www.mun.ca/ictm2011/>



## TESIS DOCTORALES

**Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, De la guerra civil a la guerra fría (1936-1968)****De Iván Iglesias****ETN Redacción**

Iván Iglesias se convirtió en Doctor Europeo por la Universidad de Valladolid tras leer en septiembre de 2010 su tesis doctoral sobre el jazz en la España franquista, dirigida por los catadráticos de la misma universidad Enrique Cámara de Landa y Ricardo Martín de la Guardia. La calificación fue sobresaliente cum laude.

El tribunal estuvo integrado por Silvia Martínez (Universidad Autónoma de Barcelona), Celsa Alonso (Universidad de Oviedo), Alonso Padilla (Universidad de Helsinki), Lorenzo Delgado (CSIC) y M<sup>o</sup> Antonia Virgili (Universidad de Valladolid).

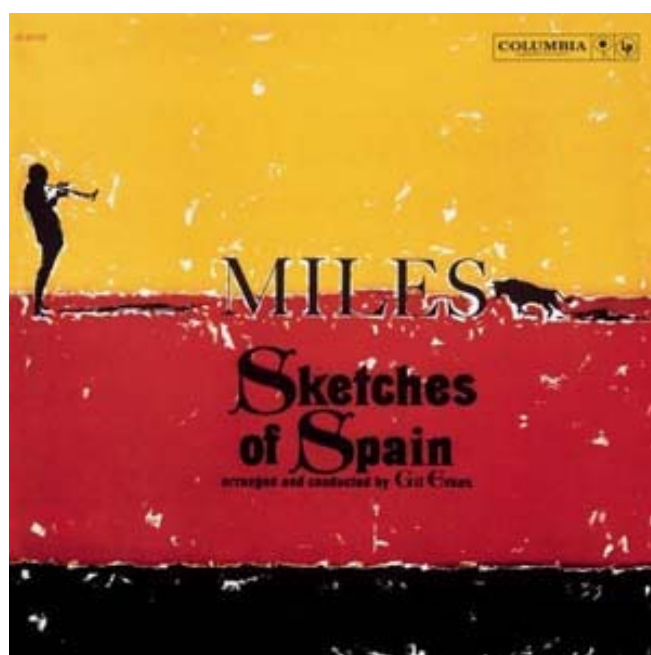
Una de sus premisas fundamentales de este estudio es que a lo largo de esta etapa el jazz estuvo particularmente unido a las transformaciones originadas o consolidadas por la modernidad, y que es en las complejas prácticas de resistencia, negociación y adaptación de ésta por parte de la dictadura donde se encuentran algunas de sus articulaciones políticas y culturales más significativas, así como los espacios de subversión para quienes no compartieron sus prioridades y preceptos.

En lugar de optar por el enfoque cronológico habitual en las crónicas del jazz en la época franquista, la tesis propone un enfoque integrador sobre cuatro temas fundamentales: historiografía, propaganda, hibridación e identidad, con el fin de centrarse más en los procesos que en los hechos.

Uno de los procesos más sorprendentes que pone de manifiesto esta investigación es la transformación del

jazz como objeto de propaganda: el jazz fue elegido durante la etapa fascista del régimen como uno de los principales referentes negativos a la hora de “reconstruir” la identidad racial y musical española. Pero desde 1945, ante las dificultades que la dictadura encontraba para ser aceptada en el nuevo orden político internacional, el jazz fue incluido en la propaganda estatal destinada a mostrar a la España de Franco como un país renovado, tolerante y favorable al bloque occidental de la Guerra Fría.

La propaganda cultural del régimen y de las instituciones norteamericanas favorables a Franco logró además difundir considerablemente la música española en los Estados Unidos, facilitando una hibridación con el jazz que se convirtió en un sugerente y reiterado recurso creativo para músicos de vanguardia como Charles Mingus, Gil Evans, Miles Davis, John Coltrane o Pedro Iturralde.



Cursos

# Rock y medios de comunicación en España

Llorián García Flórez

*Rock y Medios de Comunicación en España* es el nombre del curso de verano que se celebró entre los días 12 y 16 de julio de 2010 en la ciudad de Alicante. El evento tuvo lugar en el campus universitario, dentro del marco de las actividades realizadas por Universidad de Verano "Rafael Altamira", contando además con la colaboración de las empresas Jazzboreel, CLAN Cabaret y FNAC. La organización corrió a cargo de los profesores Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante) y Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo) en calidad de director y secretario respectivamente.

La idea, en cuanto al contenido, fue centrarse en el estudio del fenómeno del rock en España de forma monográfica, abordándolo desde perspectivas diversas; esto aportó una rica visión intersubjetiva que no siempre se obtiene en reuniones de este tipo. El rock como género, como estilo musical, su relación con los medios de comunicación, las escenas locales en España, la industria del rock o la construcción de identidades fueron los principales ámbitos temáticos desarrollados a lo largo de los cinco días que duró el curso.

En relación a los participantes, destaca la presencia de ponentes provenientes de variados ámbitos. El mundo académico estuvo representado por Fernán del Val, Teresa Fraile, Héctor Fouce y Raúl Rodríguez, que participaron con las conferencias "Sociología del Heavy Metal", "El rock español en el cine", "La industria del rock en España (1970-1989)" y "El uso del rock en la publicidad". También se contó con una buena cantidad de especialistas dedicados al mundo del periodismo; por un lado, Eduardo Guillot, Juan Pablo Ordúñez "El Pirata" y José María Esteban hablaron sobre el rock en la televisión, radio y prensa escrita respectivamente, mientras que Roberto Moso

y Luis Clemente lo hicieron sobre el rock radical vasco y andaluz. Por el lado de la industria musical, Carlos Galán, director de Subterfuge Records centró su intervención en torno al rock independiente. Además, hay que destacar la presencia de una serie de músicos relevantes en el panorama nacional e internacional del rock, que aportaron visiones y procedimientos expositivos poco frecuentes en la academia pero que, sin duda, tienen un gran interés; concretamente hay que mencionar a Salvador Domínguez (Los Canarios, Los Pekenikes...) e Igor Pascual (Loquillo y los Trogloditas), que recorrieron en rock español entre 1969 y 2009; a José Luis Escolano (Acero, Tabú, El Interior y Ramoncín) y Ovidio López (Gibson Brothers, Miguel Ríos, Jerry González, Ken Henlsey...), que impartieron un taller práctico sobre guitarra y estilos en el rock; y a José Luis Campuzano "Sherpa" (Barón Rojo) y Ken Henlsey (Uriah Heep, Blackfoot...), cuyas conferencias, que partieron de su propia experiencia personal, ahondaron en las luces y sombras que caracterizan el día a día de una estrella de rock.

El curso se complementó con la exposición "Fetiches del rock", formada con aportaciones de las colecciones privadas de Juan Pablo Ordúñez "El Pirata" y Ken Henlsey. En ella, se pudieron ver muchos objetos de la cultura material del rock: guitarras eléctricas, discos, fotografías, entradas de conciertos, acreditacio-



nes... algunos de ellos de gran valor, como los discos de oro de Ken Hensley, los trajes de Angus Young o unas guitarras firmadas por Ritchie Blackmore. Otras actividades, realizadas en conjunto con las entidades colaboradoras, fueron los conciertos de Igor Pascual, Ken Hensley y Tabú (que se volvieron a juntar especialmente para la ocasión), además de la presentación de los libros "Música de cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea" de Teresa Fraile y "El videoclip en España 1980-1995. Gesto audiovisual, discurso y mercado" de Eduardo Viñuela, la proyección del documental "Rock-Ola. Una noche en la movida" de Antonio Prada y la charla "La movida y otros géneros", en la que participaron Héctor Fouce, Salvador Domínguez, Ken Hensley y Miguel Trillo (que también presentó la exposición fotográfica sobre la movida "Chicas de plexiglás, negras flores"). Pese a su carácter pionero, el número de personas

inscritas en el curso fue muy alto; la gran mayoría de ellos no procedían de carreras vinculadas directamente con el estudio de la música, había desde estudiantes de ingeniería a médicos, pasando por futuros filólogos o pedagogos. Ello demuestra que este tipo de temáticas interesan al alumnado, siendo su viabilidad algo realmente factible. En general, destacaríamos la temática del rock, aun insuficientemente estudiada en España, y la idea de combinar la participación de ponentes vinculados al mundo académico con otro tipo de expertos que puedan aportar visiones alternativas de interés, así como el empleo de la praxis musical como un recurso más a utilizar en el momento de la exposición. Esperamos que surjan más iniciativas con planteamientos similares y/o complementarios, con los que, en todo caso, se promueva la creación de espacios de debate y divulgación relacionados con el estudio de las músicas populares.

## CONGRESOS

# Música y danza en la Federación Española de Sociología

**Martín Pérez Colman**

La Federación Española de Sociología (FES) celebró su X Congreso en Pamplona el pasado 1 de julio de 2010. El Congreso incluyó, dentro del grupo de trabajo Sociología de la Cultura y de las Artes, una sesión entera dedicada al estudio de la música y la danza. Este grupo de trabajo estuvo coordinado por Gerhard Steingress, y la sesión estuvo presidida, además de por Steingress, por Arturo Rodríguez Morató y Javier Noya Miranda.

María Setuain presentó su trabajo *Factores que influyen en los comportamientos de los músicos de Orquesta Sinfónica en situación de Concierto*. Basado en su trabajo de campo con la Orquesta Sinfónica de Navarra, Setuain nos introduce a las relaciones que los músicos de orquesta sinfónica establecen con el público a partir de la situación de concierto, distinguiendo elementos exteriores y elementos interiores de esta interacción. El programa musical, el director

de orquesta o la preparación del concierto, son aquellos elementos "exteriores" sobre los que los músicos no tienen posibilidad de actuar. El reconocer a alguien entre el público, el comportamiento y presentación en escena, el reconocimiento de la profesión musical, los diversos espacios de contacto y relación con el público, son los elementos interiores puestos en juego en la situación de concierto. No es que el músico tenga un control sobre estos elementos, pero sí que emanan de sus características físicas y psicológicas y de la manera en que permiten una relación con el entorno.

Dafne Muntanyola Saura presentó su trabajo *Habilidades creativas invisibles en danza: una etnografía del habitus coreográfico*. Se trata de una etnografía cognitiva audiovisual del proceso de creación de una nueva pieza coreográfica, llevada a cabo en la Universidad de California, San Diego, junto a la compañía londinense Wayne McGregor-Random Dance, en la que busca adentrarse en la creación corporal de la realidad, tomando la danza y la actividad coreográfica como espa-

cios generadores de esquemas interiorizados y compartidos.

Guadalupe Jiménez presentó su trabajo *Procesos de Modernización del Flamenco*, fruto de su trabajo de campo en la Academia de Arte Flamenco Amor de Dios. Jiménez se encontró con dos formas o mecanismos de relacionarse con los procesos de modernización en el campo del flamenco: por un lado, ciertos agentes sociales que están interesados en la conservación del flamenco dentro de unas determinadas pautas y cánones, estricto capital de estos mismos agentes, es decir, la ortodoxia flamenca; y por el otro, toda una serie de agentes sociales que siguen estrategias de subversión de la estructura y ciertos tipos de innovaciones. Así una ortodoxia y una subversión dan pie a situaciones de tensión y creación en un marco de hibridación cultural.

Fernán del Val presentó su trabajo *La centralidad del concepto de autenticidad en la consolidación del rock como campo cultural*. Del Val intenta acercarse a los fenómenos de la música popular a partir de la articulación conceptual de la autenticidad como validación simbólica del esfuerzo artístico de los músicos y del esfuerzo de reconocimiento por parte de las audiencias. Trazando una genealogía de las nociones vinculadas a la autenticidad artística decimonónica, aplica un marco sociológico para comprender cómo es posible que la música popular contemporánea —el caso elegido por él es el de El Canto del Loco— pueda seguir esgrimiendo las razones de la autenticidad artística en una era en la que el éxito comercial y el éxito artístico finalmente han cruzado sus caminos.

Albert García Arnau presentó su trabajo *Convulsiones en el campo musical: lógicas, conflictos y tomas de posición ante las nuevas realidades tecnológico-sociales*, en el que intenta acercarse a los cambios ocurridos en el habitus del consumo musical desde la aparición de internet y los programas p2p de descarga

masiva de archivos musicales y los conflictos que esto ha generado en el seno de la industria musical moderna, y cómo esto nos ha arrojado a un nuevo e inminente modelo de industria musical en el que la propiedad intelectual como mecanismo de especulación de los grandes capitales queda afianzada y concentrada en pocas manos, por un lado, frente a la consolidación de diversas escenas indies y la vuelta del directo como base de la economía del músico.

C. Martín Pérez Colman presentó su trabajo *Rock y modernidad. El rock como campo de producción cultural a través del caso de los Kinks*. En este trabajo, Pérez Colman nos acerca a los Kinks y su producción discográfica como manera de entender los procesos creativos como efecto de la posición de los diversos actores dentro de un campo de producción cultural y como efecto de la posición de dicho campo respecto a los campos de poder político y económico. Así, Pérez Colman señala cómo los discos de larga duración no sólo son obras en sí, sino que su forma y mensaje puede aludir a situaciones concretas: caída del Imperio Británico, la desaparición de la Inglaterra rural, o la misma situación de dominación en la que los músicos se han hallado frente a la industria musical.

Como apunte final, destacar la labor conjunta de todos los ponentes en el grupo de investigación MUSYCA (Música, sociedad y creatividad artística), dirigido por el profesor Javier Noya, y que aglutina el intento de la sociología en España por abordar el estudio social de los procesos musicales. Este congreso ha sido entonces la puesta de largo del estudio sociológico español de la música (el grupo está formado no sólo por sociólogos, sino también por antropólogos, musicólogos, etc.), una deuda contraída con los primeros intentos de hacer una sociología de la música en España, de la que el profesor Arturo Rodríguez Morató es uno de sus precursores.



## CONFERENCIAS

**Marcia Citron: Gender and the musical canon****Susan Campos Fonseca**

La prestigiosa musicóloga estadounidense Marcia Citron (Rice University), dictó el 14 de octubre de 2010 una conferencia en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), bajo el título *Gender and the musical canon: una visión retrospectiva de la autora*. Citron compartió una visión retrospectiva de su libro publicado en 1993 por Cambridge University Press y reeditado en el año 2000 por la Universidad de Illinois incluyendo una nueva introducción. La conferencia estuvo basada en algunas ideas expuestas en dicha introducción, a las que sumó nuevas consideraciones.

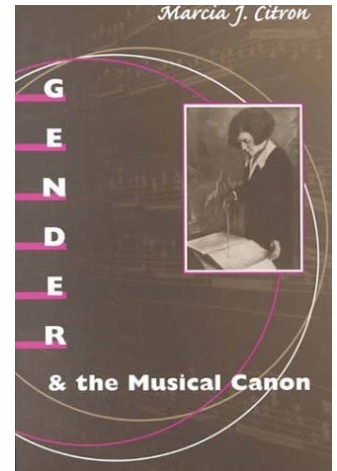
En los 17 años transcurridos desde la primera edición de este libro fundamental, la musicología feminista ha alcanzado la mayoría de edad en Europa, así como en los Estados Unidos. Y ése interés común fue el que hizo posible su conferencia en Madrid, invitada por el Grupo de trabajo en Estudios sobre las Mujeres, Género y Feminismo en Música de la Sociedad de Etnomusicología-SIBE, con el patrocinio de la Asociación de Cooperación Iberoamericana en la música-ACIMUS, y en colaboración con el Departamento Interfacultativo de Música (Grado en Historia y Ciencias de la Música) de la UAM.

**Canon, nacionalismo y mujeres**

La primera parte de la conferencia ofreció una retrospectiva comparativa entre el estado de los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en Alemania y Estados Unidos. La idea principal fue poner de relieve las similitudes y diferencias entre Estados Unidos y Europa, tomando a la musicología alemana como una referencia del estado de la cuestión en este continente. En la segunda parte, se ocupó de su libro *Gender and the Musical Canon*, así como del estado de la disciplina en los Estados Unidos. Para Citron, a pe-

sar de las raíces positivistas que comparten la academia alemana y estadounidense, en Alemania el enfoque es mucho más conservador y fue en su momento el paradigma a seguir por la musicología americana. Para los musicólogos alemanes, el principal objetivo era la preservación de su patrimonio nacional; puesto que la musicología americana tenía menos objetivos nacionalistas, ofreció menos resistencia a la hora de cuestionar el canon, ya que el este no es equivalente a la propia identidad cultural del país, como en el caso germano

Quizás por esta razón, y a título personal, debo señalar que a diferencia de los Estados Unidos, donde los estudios de género y los enfoques feministas están integrados en diversos grados en todos los ámbitos de la musicología, en España todavía están restringidos a espacios politizados muy específicos, es decir, consisten en una cuota, no en una categoría de análisis. Y esto a pesar de los múltiples esfuerzos que los especialistas en este ramo han procurado para el desarrollo de la disciplina en la península. Incluso dentro del propio ámbito de los estudios sobre las mujeres, los estudios musicológicos son vistos como un "arte menor" o están bajo el dominio de intereses muy concretos. No obstante, la presencia de Marcia Citron en la UAM fue especialmente significativa. Como coordinadora, junto a Josemi Lorenzo, del Grupo de trabajo de la SIBE, agradezco profundamente a esta gran figura de la musicología su generosidad, al aceptar compartir con nosotr@s sus ideas y experiencia.



SEMINARIO

# Música y tortura

Isabel Llano

La música como técnica de tortura se ha empleado recientemente en los interrogatorios de los detenidos en Irak, Afganistán, Guantánamo, además de Irlanda del Norte y Oriente Medio. A pesar de la reconocida ilegalidad de la tortura a través de la música (el Tribunal Europeo de Derechos Humanos y el Comité contra la Tortura de las Naciones Unidas han dictado resoluciones al respecto) estas prácticas han sido usadas sistemáticamente por las fuerzas estadounidenses en su “guerra contra el terror”. Se sabe que las órdenes directas de poner música a los detenidos han procedido de los niveles más elevados: el propio secretario de Defensa Donald Rumsfeld especificaba cómo debía ser el volumen de la música en un memorando.



Teniendo en cuenta lo anterior, nos podemos preguntar ¿Por qué la música tiene el poder de torturar? ¿Cómo es posible torturar con música? ¿Cómo puede la música dañar a una persona? ¿Qué han experimentado aquellos que han

sido torturados con música? ¿Es nuevo el uso de la música como arma de tortura? Estos temas fueron analizados en el seminario organizado en Barcelona, en junio de 2010, por La Virreina Centre de la Imatge y el Human Rights Project del Bard Collage (Nueva York

En la presentación del seminario, Carles Guerra, director del centro barcelonés, señaló que éste tenía sus antecedentes en la conferencia *Music and Torture*, realizada en el Bard College cerca de Nueva York, en mayo de 2009, de la cual fueron publicados algunos artículos en el suplemento Cultura/s de La Vanguardia, el 04 de noviembre de 2009. También comentó la relación con otros trabajos como el de Judith Butler, presentado en su conferencia el 7 abril de 2010 en el CCCB. *Violencia de estado, guerra, resistencia*, el 7 abril de 2010 en el CCCB, en el cual se evidencia el uso de la fotografía como arma de tortura. Igualmente estableció el nexo con la película *El pequeño soldado*, de Godard, a través de la cual se puede comprobar que no solamente es a partir de Guantánamo que la música se ha empleado como arma de tortura.

Por su parte, Thomas Keenan, del Bard College, anotó que en él se abordarían cuestiones políticas desde la perspectiva intelectual y, asimismo, se tratarían cuestiones intelectuales que hacen parte del estudio académico de la música pero que pueden ser vistas desde el ámbito político. La primera cuestión a abordar estaría en relación con las nuevas preocupaciones alrededor de la *alta cultura*: en el caso concreto se trata de reflexionar sobre los usos políticos de los objetos de la cultura o lo que podría verse como una desacralización de las artes. ¿Cómo se da este proceso de desacralización? ¿Por qué torturar con la música?

Una segunda cuestión a reflexionar es por qué la tortura es aceptada; cuando se denunció que se usaba la música para torturar en Irak, se suspendieron esas prácticas, pero no se debatió sobre la tortura en general.

## Guerras sin música

La primera sesión del seminario estuvo a cargo de José Luis Pardo, profesor de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Pardo comenzó señalando que cuando alguien denuncia el uso de la música como tortura es probable que no sea tomado muy en serio, de manera que ya de antemano los torturadores se han adjudicado un triunfo, pues eluden la acusación. Pardo se centró en los prejuicios sobre la música y en su desenmascaramiento. Para ello, trazó tres escenarios: el primero, en torno al poder de la música para provocar emociones; el segundo, sobre la relación entre música y violencia y el tercero, sobre las modificaciones contemporáneas en la lógica de la guerra y el papel de la música en esta.

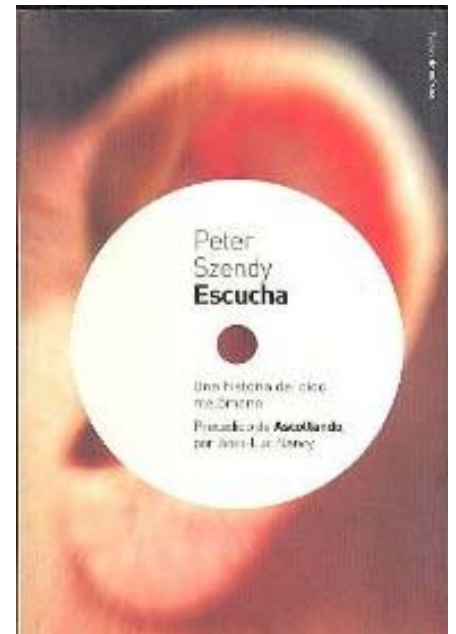
Pardo citó al antropólogo Lévi-Strauss y su comparación entre lo que nos presenta la música y lo que sucede en una vida humana. Así, una vida humana es un largo camino con objetivos; que requieren del acopio de energías simbólicas. Llegar al objetivo nos da felicidad, en cambio cuando no lo conseguimos lloramos, pues hemos hecho una inversión de energías sin sentido. En ocasiones, para llegar a la meta podemos tomar un atajo que nos permita llegar más rápido (esto sería el chiste) y entonces, una vez llegamos a la meta, podremos derrochar todas esas energías de las que habíamos hecho acopio y nos podremos reír. Según Lévi-Strauss, esto es lo que nos presenta la música: el punto inicial se muestra en la *obertura* y, después de un "largo camino" llegamos al *finale*, donde se da la solución del problema. Des este modo, la música da expresión a las energías simbólicas que no están lingüísticamente configuradas. De allí el poder movilizador, emocional, de la música.

Pardo citó a Lenin al referirse a la música y su relación con la violencia: "Hay que tener cuidado con escuchar música seria, porque la música produce ciertos sentimientos afectivos inaceptables, que un revolucionario debe rechazar". Esta cita llama la atención sobre

algo que se decía en la antigüedad: "la música reblandece". Así como resuena "sobre las cabezas de los hombres", por ejemplo por el uso de los tambores en la guerra. Pardo citó también a Jacques Attali y su tesis sobre la relación entre música y poder: los ruidos sirven a todas las historias de poder: "escuchar ruido es algo parecido a una amenaza de muerte".

Sobre las modificaciones contemporáneas en la lógica de la guerra y el papel que la música puede desempeñar en ella, Pardo señaló que en las guerras contemporáneas ya no hay música. Antes la guerra era un fenómeno inseparable de la ostentación, tenía algo de fiesta, de juego, de torneo y de diversión

(aunque sanginario), pero era juego. Por ello

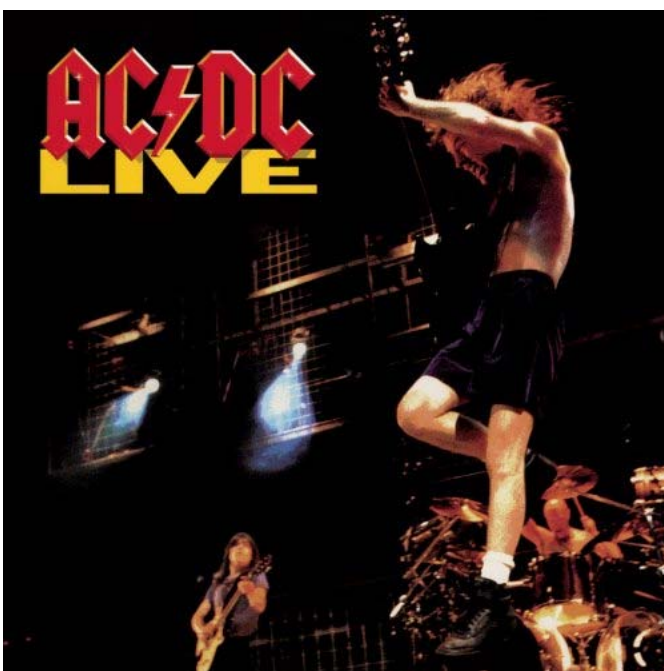


había otro espacio diferente al campo de batalla, en el que las partes se reconocían como combatientes y en el que se pactaban los límites que se comprometían a respetar. Hoy no queda ningún espacio fuera del campo de batalla para reconocer la dignidad del enemigo, ni se arbitran reglas de obligado cumplimiento. Por todo esto hay la posibilidad de usar la música como tortura, pues la música ha dejado de ser usada para recordarnos que la guerra era un juego (como dijo Nietzsche sobre la guerra de Troya: que era un festival). La guerra hoy no es un instrumento sino un fin. En las guerras contemporáneas los combatientes no se ven y dado que se evidencia la desigualdad de su poder, cabe preguntarse ¿Qué sería hoy la victoria? ¿Qué sería hoy la derrota?

## Memorias de un prisionero

Oliver Chanarin y Adam Broomber presentaron el video de la canción *Saturday Come Show*, producido por Massive Attack y realizado en colaboración con Ruhai Ahmed, ex prisionero de Afganistán y del centro de detención de Guantánamo, liberado en 2004. Filmado en la cámara antieco del Departamento de Ingeniería de la Universidad de Cambridge, es una reflexión sobre las experiencias de Ahmed durante los dos años y medio en que estuvo detenido (en particular sobre cómo eran los interrogatorios en los que se usaba la música a alto volumen) y sobre los efectos del sonido en el cuerpo humano.

El video forma parte de la campaña de Reprieve ([www.zerodb.org](http://www.zerodb.org)), que hace una protesta silenciosa contra la música como método de tortura psicológica y constituye un llamamiento colectivo al gobierno estadounidense para que prohíba de forma explícita el uso de la música contra los prisioneros. Según lo señalado por Ahmed, además de los factores objetivos de tortura (estar detenido, encadenado, con grilletes, entre otras cosas), lo que le causaba mayor tortura no era ni el altísimo volumen sino la distorsión del sonido dado el uso de altavoces caseros o de mala calidad.



Aunque se podría plantear que una discoteca puede constituir un lugar de dolor, dados los efectos visuales y el sonido al que somos sometidos, la diferencia enorme entre el uso del sonido como técnica de tortura es, como señaló José Luis Pardo, en primer lugar, que entramos en la discoteca por nuestro propio pie y, en segundo lugar, que los presos son sometidos a escuchar el sonido a altísimo volumen ¡sin posibilidad de desahogo!

## Tortura, memoria, tecnología

Gregory Moynahan retomó los avances que se han hecho en las investigaciones psicológicas sobre lo que ocurre cuando se usa la música como tortura, es decir, sobre cómo la música nos afecta a un nivel neuropsicológico y los daños que puede causar en nuestro cerebro. En particular, Moynahan se refirió a estudios sobre la música y la memoria, los cuales investigan cómo es que en pocos segundos reconocemos una canción y, de allí, el peligro del uso de la música como tortura. Moynahan afirmó que la música no tiene que pasar por el oído para ser percibida pues antes de escuchar la música o un sonido se pueden percibir parcialmente por la consciencia gracias al cerebelo, lo cual habla del gran poder que tiene el sonido para dañar una parte de la mente.

Moynahan luego se refirió a ejemplos en los que la música afecta los procesos del cerebro en relación con la comunicación: en los años 50 el reconocido psiquiatra Ewen Cameron utilizó la música para cambiar la personalidad, primero rompiéndola y reconstruyéndola después, en pacientes psiquiátricos. Tras años de uso, la CIA dejó de emplear estas técnicas porque se demostró que rompían a la persona pero no la reconstruían de nuevo. Es el caso de un soldado iraquí obligado a escuchar una canción de Eminem, lo cual lo ha degradado. Moralmente. A manera de conclusión, Moynahan estableció que los desarrollos tecnológicos ligados a la música facilitan cada vez su uso como arma de tortura



Ramona Nadaff, de la Universidad de California, ha investigado sobre el uso de la música como tortura. Tituló su conferencia *Sin sangre y sin faltas*, homenajeando un informe de Human Right Watch. El potencial destructivo de la música nace de su capacidad para tocar el cuerpo de los detenidos sin movilizar el sentido del tacto; tonos, timbres y decibelios se usan para hacer sangrar simbólicamente los cuerpos. Nadaff anotó que la creación de sorpresa es otra forma de causar impacto psicológico y daño físico severo: el shock musical y un bofetón causan el mismo efecto.

Nadaff citó uno de los infames memorandos sobre tortura, en el que Donald Rumsfeld especificaba que



el volumen tenía que ser tan elevado como fuera posible sin llegar a perforar los tímpanos de los detenidos. Nadaff presentó una lista de los 35 grupos y/o cantantes de los que han sido usadas canciones a modo de tortura; la lista la encabezaban AC/DC, Aerosmith, Barney Theme song, The Bee Gees, Britney Spears, Cristina Aguilera...

Sin embargo, no se ha documentado el uso de blues, jazz ni música clásica en las torturas en Irak.

### Tragar música para vomitar la verdad

Peter Szendy, filósofo y musicólogo, profesor de la Universidad de Paris, realizó un detallado análisis de varios fragmentos de películas en las que la música ha sido empleada para torturar. Con elegancia y entusiasmo contagioso (quién diría que de esta manera se podría hablar de la tortura) Szendy se refirió en primer lugar al documental *Mondo Cane* (1962), de Gualtiero Jacopetti, que dio nacimiento a una línea de documentales sobre hechos que horro-

rizan la sociedad. Observando ejemplos históricos de la relación entre música y crueldad, Szendy cuestionó la frontera de lo humano y la animalidad.

En segundo lugar analizó algunas escenas de la película de cine negro *The Big Combo* (1955), de Joseph H. Lewis, y llamó la atención sobre cómo es posible torturar sin tocar. Retomó después la película *La Muerte y la Doncella* (1995), de Roman Polanski. Szendy reflexionó sobre lo que llamó fonordalía fonográfica, estableciendo la relación entre la ordalía- el medio o prueba que se utilizaba en la Edad Media para comprobar si una persona era culpable o inocente o si decía la verdad- y la tortura musical. En los fragmentos de las películas analizadas, la ordalía oral correspondería a ese trayecto en que se da a tragar o a oír determinada música o palabras o gritos, para que luego el prisionero regurgite simbólica y/o literalmente su confesión.

Finalmente, Szendy se preguntaba ¿Por qué torturamos? A menudo lo hacemos en nombre de la verdad, hasta que la persona torturada vomite las palabras que constituyen la confesión. Existe una característica oral de la confesión, es casi pleonástico decir que la confesión ha de ser oral. La oralidad y la auralidad pertenecen a ese mismo círculo: cuando empleamos la música para torturar es para hacernos hablar. Sin embargo, a veces la confesión no tiene nada que ver con la búsqueda de la verdad, porque simplemente es una forma de tratar de manera sádica e imperialista, por lo tanto se busca un tipo de respuesta que haría cesar la tortura. Con la tortura no se consigue ninguna verdad, aunque se ejerza siempre en nombre de la verdad.

**Seminario Internacional *Música y Tortura*  
La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona)  
Junio 2010**

CONVERSACIÓN CON ANTHONY SEEGER

# “Los archivos musicales pueden ser herramientas para la autodeterminación de las comunidades locales”

La conferencia de Anthony Seeger sobre autoría y derechos de autor en el congreso de SIBE en Lisboa fue sin duda uno de los momentos más memorables del evento. Articulada a través de diversas reinterpretaciones de la canción de Woodie Guthrie *This land is your land*, Seeger fue reflexionando sobre cómo cambia la noción de propiedad de la música según el contexto sea tradicional, indígena o comercial. Aprovechamos su presencia en Lisboa para mantener una larga charla en torno a estas y otras cuestiones centrales de su carrera académica.



FOTO: Frederick Mohen

Francisco Cruces / Silvia Martínez

**Podríamos empezar revisando su carrera. ¿Cómo decidió convertirse en etnomusicólogo?**

Mi abuelo Karl Seeger fue musicólogo, dentro de una familia con gran tradición musical en la que destacaban mis tíos Pete y Mike Seeger y mi tía Peggy. Me di cuenta de que eran demasiados músicos como para que hubiese uno más, así que decidí estudiar antropología para dedicarme al estudio de la música. Me interesaba atender a la relación entre la forma en que la gente ve el mundo, (su cosmología), entre sus formas de organizar las relaciones sociales y sus maneras de organizar la música: el timbre, la estructura del sonido y la parte del significado.

La etnomusicología siempre ha defendido que hay relación entre esos tres elementos, la conducta, el sonido y las ideas, pero el desafío es mostrar qué tipo de relación es. Mi libro *Why Suyá sing?* se centra en el ritual, pero pretende entender qué significa el sonido para la gente inmersa en él, por qué hay ese timbre concreto, cómo cada persona organiza su actua-

ción y cómo se estructura el conjunto, que es una estructura dual relacionada con las ideas del grupo sobre el cosmos, el espacio y el tiempo.

**Brasil marcó el inicio de su carrera como etnomusicólogo**

Sí, yo tuve en Brasil mi primer trabajo, estuve entre 1975 y 1982 en el programa de antropología del Museo Nacional en Río de Janeiro. Pero en el museo no había espacio para los temas musicales, así que con otros colegas creamos un master en etnomusicología en el Conservatorio para tener un espacio de discusión, el primer curso de la especialidad en Brasil. Cuando empecé a pensar en escribir sobre la música de los Suyá pedí una beca postdoctoral en Indiana, y más tarde, en 1982, después de la muerte de Alan Merriam en un accidente de aviación, me ofrecieron ocupar su puesto en el departamento de antropología de esa universidad.

**En Indiana estaba el Instituto de Folklore**

Sí, cuando yo llegué todavía estaba en activo Richard Dorson, que venía de la tradición folklorista europea.

Como parte de mis nuevas responsabilidades era el responsable de los Archivos de Música Tradicional de la Universidad de Indiana, que es la más amplia colección de grabaciones, tanto películas como discos. Yo prácticamente no sabía nada de archivos, había visto algo en mi estancia postdoctoral en Indiana, y de repente me convertí en el director de uno de los más importantes. En aquel momento no tenía muy claro que fuese necesario tener archivos. ¿Por qué tener alrededor toda aquella música antigua? Parecía que podíamos usar el dinero y el espacio para hacer cosas nuevas.

**¿Qué fue lo que hizo cambiar su opinión?**

En los primeros meses pasaron un par de cosas que me hicieron reflexionar. Un grupo de indios americanos escribió al archivo porque querían recuperar una ceremonia que ya nadie recordaba: los ancianos habían muerto pero sabían que alguien había grabado aquella ceremonia años antes. Buscamos y encontramos la grabación y se la mandamos, y entonces la ceremonia volvió a estar viva de nuevo. Después llegaron algunas personas de Indiana que querían escuchar lo que sus abuelos habían grabado para el archivo, aprendieron a través de las grabaciones aquellas canciones.

Entonces me di cuenta de que los archivos son muy importantes, que pueden ser un arma y una herramienta para la autodeterminación de las comunidades. Me convertí en un archivista militante. Además, empecé a escribir sobre los archivos, porque hay muy poco escrito sobre el tema, los archiveros no escriben, son muy buenos haciendo el trabajo de preservación pero no lo documentan por escrito.

**El siguiente paso fue gestionar una compañía discográfica**

La Smithsonian Institution me llamó en 1988. Acababan de comprar Folkways, la discográfica creada por Moses Ash en 1948, una de las primeras en grabar músicas del mundo y también folklore estadouniden-

se. En aquel momento tenían 2168 discos en el catálogo y querían que todo el material estuviese disponible. Pero además Folkways tenía un archivo impresionante: mucho material grabado pero no publicado, montañas de cartas... Cada disco tenía una carpeta con cartas y fotografías y todo el material contextual. Era un material excepcional para la investigación y puesto que yo tenía un doctorado, sería respetado como un científico, al tiempo que ser parte de la familia Seeger me daba credibilidad instantánea para gestionar el catálogo, que seguía con vida comercial. De hecho, todos mis tíos tenían muchos discos grabados con Folkways,

**Seeger pasó del Escepticismo a la defensa de los archivos musicales: “me he convertido en un archivista militante”**

**Supongo que gestionar una compañía como esta le acercó a los temas de los que habló en su conferencia de Lisboa durante el congreso de SIBE, en octubre 2010, como el dominio público y los derechos de autor.**

Estar en un archivo te pone en contacto con los problemas de derechos. Una de las razones que me impulsaron a moverme a una compañía discográfica es que en los archivos siempre le estás diciendo a la gente: “no puedo darte una copia porque no tengo derecho a hacer copias”. En una discográfica, es más bien al revés: “coge lo que quieras, estamos para que esta música circule”. De repente, tenía entre manos muchas grabaciones que la gente quería escuchar y eso era maravilloso en vez de ser un problema. Mi formación antropológica me ayudó mucho, porque en este campo siempre estás envuelto en una red de relaciones sociales, y por tanto de derechos y obligaciones.

**Es decir, que hay un espacio de trabajo para los etnomusicólogos en el mundo discográfico**

Bueno, tienes que encontrar tu camino. No es fácil, pero hoy existen cientos de sellos independientes dirigidos bien por etnomusicólogos bien por amantes de la música que trabajan muy duro para ayudar a los artistas y divulgar esos géneros. Es un negocio para entusiastas, el mismo Moses Ash era un entusiasta, le gustaba muchísimo la música negra y creía firmemente en la defensa de los derechos de los afroamericanos.

**Esto enlaza con uno de los temas de su conferencia, el rol del etnomusicólogo como alguien que difunde el conocimiento, que da acceso a cierta música, y la dificultad de gestionar ese papel.**

No creo que se trate de descubrir nada sino de pensar en nuevas cosas que no se han hecho antes, captar oyentes para las músicas. Si alguien quiere ser escuchado, acudirá a una discográfica. Si no quiere que se escuche su música, no lo hará. En el caso de los Suyá, no quieren que su música esté en internet, así que no hay discográfica. Hay grupos que no quieren que

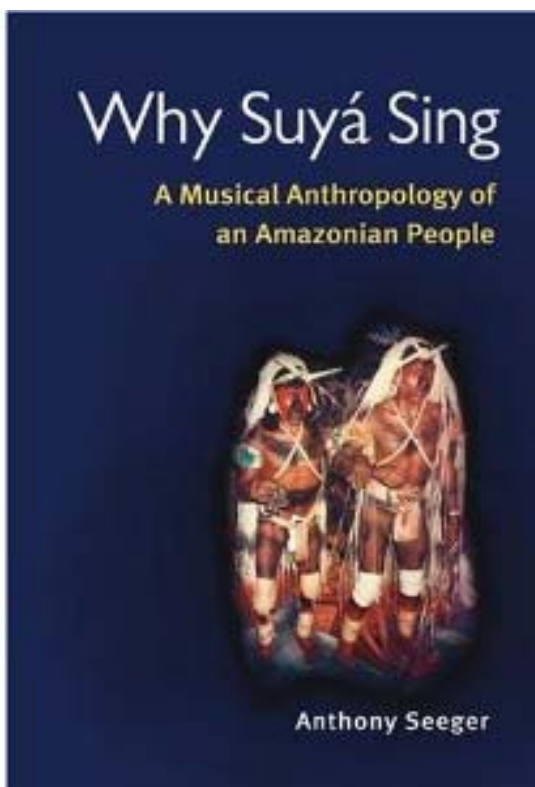
su música se comercialice y tienen el derecho de impedirlo, como he defendido en la conferencia. ¿Qué si existe el problema de que la música se cosifique? Bueno, los grupos indígenas de Brasil quieren dinero por su música, por eso hacen grabaciones. Pero hay muchos otros valores, la necesidad de reconocimiento.... Pero para defender todos esos valores no es necesario hacer un disco.

Como etnomusicólogos somos intermediarios que colaboramos en un proyecto, el problema es que los indígenas me suponen competente en la defensa de sus derechos, lo cual no es del todo cierto. Los etnomusicólogos amamos la música y la gente que la hace pero además necesitamos manejarnos de alguna manera con la parte económica que estas relaciones generan.

**Parece estar de acuerdo con Lawrence Lessig, al menos en la idea de que hay que presentar batalla en un terreno como la propiedad intelectual. Si las reglas están puestas y marcan nuestras acciones, al menos hay que desarrollar estrategias de auto protección de las economías morales que están en peligro.**

La aldeas de Cerdeña están cambiando, la economía de Europa también, todo es importado desde países que producen más y más rápido, como Brasil.... Si todos los aspectos de la vida de las personas están en cambio, nuestra cultura intelectual cambiará también. La música está ahora en un nuevo contexto, me parece una visión romántica pensar que una forma de vivir particular va a mantenerse inmutable. Hay que aceptar que el mundo está cambiando, la otra opción implica perderlo.

Creo que Lessig es un escritor brillante y fabuloso, con una argumentación muy poderosa. Pero la suya es una perspectiva diferente a la mía. Como antropólogo, observo la naturaleza y la sociedad de la que forma parte la música y reflexiono sobre las implicaciones de esos cambios. Los medios de comunicación han cambiado: ahora el etnomusicólogo ya no tiene





que ocuparse tanto de documentar una cultura porque la gente local tiene sus propias cámaras y son capaces de hacer películas maravillosas. Pero sin embargo si hay que hacerse cargo de la preservación, porque las condiciones y circunstancias locales no son óptimas, nada va a durar allí más que unos años. Así que hay que hacer copias de ese material para que lo puedan ver sus nietos en el futuro. Y no sólo las grabaciones, también deberíamos atender a cosas como YouTube para que los nietos de los que ahora suben videos pueden verlos, en una especie de archivo digital que será muy importante.

Así que el rol del etnomusicólogo ya no se focaliza en

**Anthony Seeger ha editado 250 discos para Folkways y ha producido varios programas de radio sobre el folklore norteamericano que fueron emitidos por la BBC en 1998**

la documentación, aunque está claro que el especialista ve de otra manera. La grabación de los Suyá es diferente, yo haciendo mi cámara antes de que ellos pongan la suya a funcionar y la apago después, mi perspectiva de lo que está pasando alrededor de la música es diferente a la de los participantes directos en la performance. Probablemente las dos perspectivas son igualmente buenas y talentosas y ambas podrán ser útiles en el futuro.

**De este modo es posible establecer un diálogo**

La próxima versión de *Why Suyá sing?*, que espero sea en portugués, tendrá dos videos. Uno lo haré yo, ilustrará en video las músicas de las que se habla en el libro. El otro estará a su cargo; han filmado la misma ceremonia ahora mismo y están trabajando en la edición. He podido verla y es excelente, muy bien hecha, mucho mejor que la que yo hice en su momento, ahora está en alta definición. Así que tendremos dos

visiones de la misma ceremonia y los lectores podrán disfrutar de las diferentes perspectivas.

**Estamos muy agradecidos, porque ese tipo de grabaciones, ahora en video pero antes en disco, han sido fundamentales y tremendamente útiles para poder organizar nuestras clases.**

Un aspecto muy importante de la tarea de Folkways han sido las notas que acompañaban a los discos. Yo produje unos 250 discos para Folkways, escribiendo las notas de las carpetas, y sin duda alcanzaron a mucha más gente que mi libro. Sin duda he logrado llegar a una audiencia más extensa; claro que creo que mis libros son importantes y afortunadamente se leen, pero gracias a los discos y a los programas de radio he llegado mucho más lejos, lo que me ha producido una gran satisfacción como etnomusicólogo.

Me llegan regularmente cartas que dicen cosas como “compré este disco y me ha cambiado la vida”. Otras veces me piden ayuda para acceder a grabaciones que perdieron porque su casa se incendió o cosas así. Y es una tremenda satisfacción poder ayudarles, saber que ese trabajo tan duro que has hecho permite a la gente acceder a cosas que les importan. Una tremenda satisfacción

**ETNO agradece profundamente la labor de transcripción del texto de la entrevista realizada por Mireia Pacareu**

## CINE

## The Rolling Stones en imágenes: celuloide en claroscuro

El Festival Cineuropa, celebrado durante el mes de noviembre en Santiago de Compostela, dedicó uno de sus ciclos a toda la obra cinematográfica de The Rolling Stones. Si alguna conclusión se puede extraer de dicha retrospectiva es que, aunque parezca mentira al hablar de la banda más grande de la historia del rock, sus responsables no han cuidado especialmente hasta ahora su material disponible en imágenes, bien sea en DVD

**Xavier Valliño**

### Inéditos de lujo

Lo más inexplicable es que a estas alturas, casi 40 años después, *Cocksucker Blues* siga inédita. Es cierto que se puede proyectar una vez al año en salas, siempre con su director presente (ése fue el acuerdo alcanzado con el grupo cuando consideraron que su difusión significaría la prohibición absoluta de sus giras en los EE.UU.), aunque de esa forma sólo unos pocos afortunados han podido ver la cinta en condiciones. Los demás se tienen que conformar con copias piratas en las que descubrir al gran documental perdido del rock.

La película se empezó a gestar cuando The Rolling Stones contrataron en 1972 a Robert Frank para que documentara su gira norteamericana de presentación del álbum *Exile On Main St.* El director, con su devoción por el *cinéma vérité*, dejó las cámaras en manos de todo el séquito de banda. Así nació el documental que mejor recoge la excitación y el aburrimiento de

o para su proyección en salas cinematográficas. Puede que la reciente edición de *Stones In Exile*, coincidiendo con la reedición del álbum *Exile On Main St.*, sea el punto de inflexión que indique un cambio en este enorme 'agujero' de The Rolling Stones, algo que el tiempo dilucidará. Veamos, pues, cuál es este abundante material y la razón de este parecer.

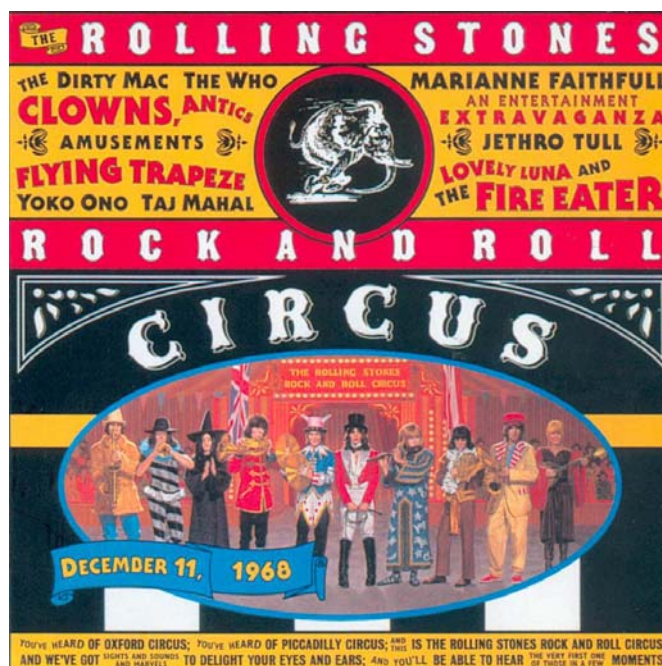
ser una estrella del rock y, sobre todo, aquello de "sexo, drogas y rock'n'roll" (aunque en el orden inverso, según Keith Richards), con el tiempo perdido entre camerinos, cuartos de hotel, aviones y escenarios. Interpretaciones tanto increíbles como apáticas de sus clásicos en directo, Jagger y Richards fumando, esnifando o inyectándose, tanto en solitario como en grupo, Mick Jagger masturbándose, orgías, groupies...

Algo similar sucede con *Ladies & Gentlemen, The Rolling Stones*, la cinta que en 1974 se pudo ver en algunas pantallas, dirigida por Rollin' Binzer y Stephen Gebhardt, y que documentaba precisamente la gira de 1972 de *Exile On Main St.*, que aún no ha sido comercializada. Aunque la iluminación es escasa en gran parte del metraje y sólo recoge la interpretación en directo de 20 de sus canciones más clásicas grabadas el 24 y 25 de junio de 1972 en Fort Worth y Houston, Texas, sin incluir ninguna otra información o material adicional, el poder ver a la banda en la cima de su carrera debería ser motivo suficiente para darle el tratamiento que en verdad merece.

Inédito permanece también el documental **25x5, The Continuing Adventures of The Rolling Stones** (Nigel Finch, 1989). Curiosamente, dado que sí hay disponibles otros documentales de procedencia cuestionable y que nunca tuvieron el respaldo del grupo, llama la atención que el único que realmente repasa la carrera del grupo en 130 minutos con entrevistas exclusivas e imágenes inéditas, y que cuenta además con su patrocinio, no se pueda ver o adquirir en forma alguna. En su día circularon copias en VHS en inglés y también se llegó a proyectar en Tele 5 una madrugada, existiendo también una versión con traducción al castellano hecha en Argentina en los años 90 que se tituló *25x5, Las continuas aventuras de The Rolling Stones*.

En este ámbito, resulta frustrante que el único documental disponible en la actualidad en España sea **Just for the Record**, cuatro DVDs del 2002 dirigidos por Steven Vosburgh que repasan en siete horas toda su trayectoria, pero que no cuentan con la autorización de la banda, por lo que no tiene una sola nota de música suya ni declaraciones hechas expresamente para el mismo. A cambio, sí cuenta con entrevistas de archivo y, sobre todo, declaraciones de músicos que pasaron por el grupo (como Mick Taylor) o colaboraron con él, familiares, amantes (como Anita Pallenberg), amigos, productores o managers.

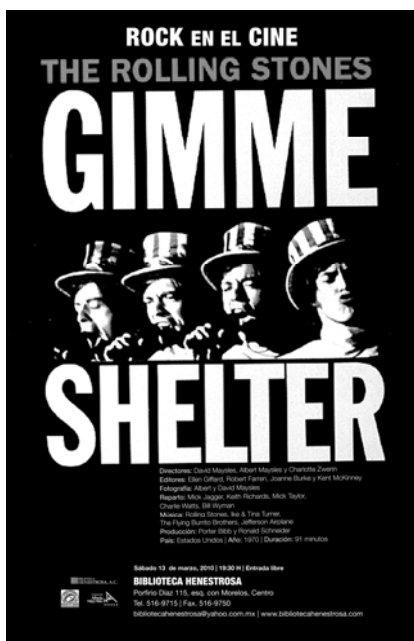
En otros casos, las cintas parecen haber sido olvidadas intencionadamente o ninguneadas por la propia banda, con la probable intención de que pasen lo más desapercibidas posible. Así sucede con **Charlie Is My Darling**, una cinta ingenua y que parece provenir de otro tiempo, sí, pero que tiene el mérito de haber sido el primer documental rodado sobre el grupo en 1966, por Peter Whitehead, en su primera gira irlandesa, y que también suma el aliciente de ser uno de los pocos documentos en imágenes que cuenta con la presencia de Brian Jones, primer guitarrista y fundador de The Rolling Stones.



### Oportunidades perdidas

La reciente reedición del disco en directo de 1969 **Get Yer Ya-Yas Out** es sintomática del habitual desinterés del grupo por su aparición en imágenes filmadas. En esta ocasión, el DVD que acompaña a los tres compactos, recoge, en unos escasos 45 minutos dirigidos por los reputados Albert y David Maysles, la interpretación en directo de cinco de sus canciones en el Madison Square Garden de Nueva York, más imágenes tomadas en los camerinos y en la correspondiente sesión de fotos para la portada del álbum. Teniendo en cuenta que los directores son los responsables de *Gimme Shelter* o *The Beatles: The First U.S. Visit*, el resultado no parece más que un extra realizado con urgencia para completar la reedición y no algo con entidad por sí mismo.

Aunque editado comercialmente desde hace tres lustros, **The Rolling Stones Rock and Roll Circus** (Michael Lindsay-Hogg) reafirma la impresión que aquí se sustenta. Lo que en principio surgió como el proyecto de compartir una gira ambulante entre The Who y The Rolling Stones en una carpa de circo, pasó luego a ser ideado como un especial para televisión que contaría con varias actuaciones musicales y al-



gún número circense. Grabado el 11 de diciembre de 1968, el programa se iniciaba con las siguientes legendarias palabras de Mick Jagger: “Habéis oído hablar de Oxford Circus. Habéis oído hablar de Picadilly Circus. Y éste es el Rock And Roll Circus. Tenemos visiones y sonidos para maravillar vuestros ojos y oídos, y podréis escuchar el primero de ellos en unos momentos”.

El espectáculo nunca fue visto en antena ya que, según se puede comprobar en la edición en DVD, el grupo tenía muy claro que The Who habían sido muy superiores en su actuación. Condenada la filmación al ostracismo, las cintas fueron olvidadas en un pajar hasta que la mujer de uno de los productores las rescató quince años después, con lo que ahora es posible contemplar la última actuación de Brian Jones con The Rolling Stones (tres meses antes de ser despedido del grupo y seis meses antes de morir en circunstancias oscuras), la poderosa participación de The Who y el magnetismo animal de Mick Jagger en la interpretación de “Sympathy for the Devil”, registrado a horas intempestivas.

En el caso de *Sympathy for the Devil* (1968) se podría decir que se trata de una película de Jean-Luc Godard que toma a The Rolling Stones como pretexto

para hablar del panorama cultural de finales de los 60. Jean-Luc Godard, invitado a Londres para hacer campaña contra las leyes que penalizaban el aborto, ofreció quedarse en la ciudad si podía rodar una película con The Beatles o The Rolling Stones, a lo que estos últimos accedieron. Tras obtener su beneplácito, el director quiso conjugar, con su particular caligrafía, instantáneas de The Rolling Stones componiendo y grabando uno de sus mayores clásicos, “Sympathy for the Devil”, con episodios de la contracultura negra, alegorías con una mujer llamada Eva Democracia como protagonista, artistas del grafiti desafiando la propiedad pública con eslóganes sarcásticos y una librería donde los clientes pagan libros pornográficos y cómics con el saludo nazi. Identificable con su director, la cinta no tiene trascendencia alguna para The Rolling Stones, salvo significarse por su colaboración con un director de renombre.

### Las giras masivas

Hay otro tipo de películas-DVDs filmadas y comercializadas en los últimos 30 años que, sin ser especialmente relevantes, al menos no enturbian ni perjudican la trayectoria de The Rolling Stones. La veda se abrió en 1982 con *Let's Spend the Night Together*, dirigida por Hal Asby, entonces uno de los realizadores estrella de Hollywood, responsable de *El regreso* o *Harold y Maude* y galardonado con el Oscar por el montaje de *En el calor de la noche*.

Era la gira del que muchos opinan que es el último gran disco de la banda, *Tattoo You*, y Hal Ashby se puso a su servicio para documentar esos conciertos, inspirado por *El último vals* de Martin Scorsese y *Stop Making Sense* de Jonathan Demme, aunque sin llegar en ningún momento a igualar esos dos hitos. En dos noches, Ashby registró 25 canciones en dos grandes recintos de Temple (Arizona) y East Rutherford (Nueva Jersey) para una película-concierto en la que no hay grandes descubrimientos, pero en la que el grupo cumple con las expectativas y avanza cómo serán sus giras en las siguientes tres décadas.

El siguiente proyecto, *Live at the Max*, de 1992, se rodó pensando en ser proyectado en grandes pantallas panorámicas. A pesar de contar entre sus directores con realizadores muy vinculados con el mundo del rock como Julian Temple, la escasez de ese tipo de pantallas en su momento hizo que su difusión fuese muy limitada. Su posterior lanzamiento en VHS y DVD palió esta carencia, perdiendo a cambio la razón de ser de su filmación y el impacto y espectacularidad de sus imágenes.

En la misma línea, a estas dos cintas le han sucedido otras como *Voodoo Lounge* (David Mallet, 1995), *Bridges to Babylon* (Bruce Gowers, 1998), *Four Flicks* (Marty Callner, Jake Cohl y Anthony Mathile, 2003), o *The Biggest Band* (Hamish Hamilton, 2007), todas ellas resumen de las giras más recientes y mastodónticas de la banda por recintos multitudinarios del mundo, desposeídas ya de cualquier interés creativo y/o artístico. De ellas, merece la pena rescatar la cuarta parte de *Four Flicks*, un recital más cercano e íntimo en el Teatro Olimpia de París. Curiosamente, *Stripped* (Jim Gable, 1995) a pesar de haber sido emitido por televisiones de medio mundo y contar con un formato igualmente interesante, con interpretaciones acústicas y de canciones poco habituales en su repertorio, nunca ha contado con difusión en cines o DVD aun conociendo edición en disco.

### Las joyas de la corona

Además del ya citado *Rock And Roll Circus*, espectáculo digno aunque sus promotores no pensaran lo mismo en su momento, hay cuatro filmaciones de The Rolling Stones que sí se pueden contar entre sus aciertos. *Stones in the Park*, breve grabación efectuada por Leslie Woodhead el 5 de julio de 1969, tiene un especial interés por haber sido recogida dos días después de la muerte de su guitarrista Brian Jones. El resto del grupo pensó en hacer un gran concierto al aire libre gratuito para homenajearlo y, 48 horas más tarde, con un nuevo guitarrista (Mick Taylor) en su formación, el quinteto estaba de nuevo sobre el esce-

nario. En concreto, en el Hyde Park de Londres, y no delante de las 100.000 personas que inicialmente se habían previsto, sino medio millón. En la película se recogen parte de los prolegómenos y ocho de las quince canciones interpretadas, con la versión de "Sympathy for the Devil" más larga que jamás hicieron: 19 minutos. Como curiosidad, Mick Jagger abre el concierto recitando el poema "Adonais" de Shelley recordando a su difunto amigo y compañero, al tiempo que sueltan miles de mariposas que morirían poco después con el frío de la noche londinense.

*Stones in Exile*, mencionada al principio y editada a principios de este año, parece indicar que por fin el entorno del grupo se ha tomado en serio este tipo de productos complementarios a su producción fonográfica. En 1971, casi en la ruina, con problemas con su mánager y con Hacienda, The Rolling Stones deciden exiliarse en Francia. Cada uno alquila una vivienda, pero todos acaban viviendo medio año en torno a Ville



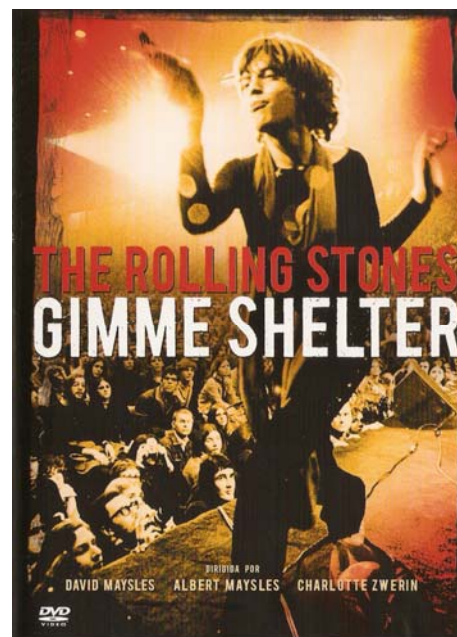


Nellcôte, una gran casa en la Costa Azul en la que Keith Richards marca los tiempos. Su productor aparca un estudio móvil en el jardín y durante esos meses componen su nuevo álbum. En el sótano graban y, en el piso de arriba, el trabajo se mezcla con una vida doméstica un tanto especial: horarios indefinidos, drogas, niños, visitantes y camellos que no se van. Poco después se edita el álbum con críticas mediocres.

Hoy *Exile On Main St.* está considerado como el mejor álbum de The Rolling Stones y un clásico incontestable del rock. En este documental todos los protagonistas de aquellos seis meses, más algunos músicos y cineastas de ahora, intentan explicar cómo de aquel caos surgió esta obra maestra. Stephen Kijak, que ya había dirigido anteriormente otro meritorio documental sobre la figura de Scott Walker, consigue con el montaje reproducir en parte el ambiente de aquellos días en la villa francesa.

También reciente, de 2008, es ***Shine a Light***, otro intento del grupo por quedar retratado para la posteridad por nombres relevantes, en este caso Martin Scorsese, responsable de, debe recordarse, *El último vals*. Tras ser invitado por el grupo a rodar un multitudinario concierto en Rio de Janeiro, Martin Scorsese decidió en cambio hacerlo en el más recogido escenario del Teatro Beacon de Nueva York durante dos noches del otoño de 2006. En este testamento a la longevidad, los componentes del -hoy- cuarteto parecen veteranos de guerra sin problemas por mostrar sus cicatrices. Puede que no sea el mejor concierto jamás filmado o la mejor actuación de los Stones, pero teniendo en cuenta que no se sabe si habrá más giras y recordando los precios a los que estuvieron las anteriores, está claro que nunca se podrá conseguir una localidad como ésta para un recital de la banda.

Queda para el final ***Gimme Shelter***, puede que su filmación más memorable. Woodstock ya había pasado y The Rolling Stones no habían estado allí. También se les criticaba el alto precio de las entradas en



su gira americana de 1969. Por ello, a falta de diez días para acabarla, deciden dar un gran concierto gratuito y filmarlo para que quede para la posteridad como su propio gran festival. Los directores Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin son llamados a última hora y aquella película, que serviría para glorificar al grupo, se convierte en otra cosa desde el inicio, con los numerosos problemas para poner en marcha aquella actuación.

Por fin, el 6 de diciembre de 1969, 300.000 personas se congregan en la autopista de Altamont para asistir al recital. Los Ángeles del Infierno se encargan de la seguridad. Desde el inicio, aquello es un caos lleno de violencia que remata con el asesinato de uno de los espectadores, Meredith Hunter, y otros tres muertos hoy olvidados. Todo es filmado por el equipo (entre ellos, George Lucas en las cámaras) y la película acaba documentando el momento que se entiende crucial en el final de la Generación del Amor de los años 60. Había que estar allí en el momento justo y tener la cámara enfocando en esa dirección, y todos los elementos se conjuraron para que así fuese. Única en su género, esta película debería ser la guía e inspiración de toda su producción cinematográfica, algo que por ahora, como se ha visto, no ha sido precisamente el caso con The Rolling Stones.

## LIBROS

**Rock urbano: autenticidad, costumbrismo, política****Fernán del Val**

Si en la década del 2000 vimos aparecer multitud de libros y biografías dedicados a la *movida* madrileña, la nueva década en la que nos adentramos está alumbrando gran cantidad de textos centrados en otras escenas musicales surgidas también en los años 70 y 80. En los últimos dos años editoriales como Quarentena se han especializado en estudios sobre el rock urbano ("La calle no calla", de Chema Granados) o el heavy metal ("Cuerdas de acero", de Andrés López, o la reciente biografía sobre Barón Rojo escrita por el periodista Mariano Muniesa), al tiempo que se anuncia en breve una biografía sobre Asfalto y Topo. Dentro de este *revival* rockero destacan un par de publicaciones dedicadas a dos grupos seminales en la música popular española: Burning y Barricada.

Sendas biografías, escritas ambas a cuatro manos, profundizan en la historia y en el entorno en el que surgieron estas bandas que, aunque no lo parezca, comparten más características de las esperadas. En los dos casos nos encontramos con unos textos volu-



minosos en los que se han condensado muchos años de trabajo y de grabación (hasta 500 horas de entrevistas llegaron a disponer el tándem Mariezkurrena-Garayoa). Estos últimos han apostado por el formato de pregunta-respuesta para ir ilustrando, disco a disco, la historia de Barricada, dejando la voz cantante a los propios miembros del grupo, aportando también comentarios de músicos, amigos y familiares de la banda. En el caso de Burning, la muerte de Pepe Risi y de Toño Martín, así como la negativa de Johnny Cifuentes a participar en el proyecto, han obligado a Ricardo Moyano y a Carlos Rodríguez a optar por un formato más histórico, y a realizar un trabajo de documentación fascinante, que supone la mejor baza del libro, pero de la que abusan demasiado, ya que en ocasiones llegan a ser demasiado minuciosos, pudiendo cansar al lector medio. Algo parecido ocurre con la edición que ha realizado Pamiela, de una factura impresionante, llena de fotos, declaraciones y artículos históricos sobre Barricada, pero que también pueden abrumar al lector, al encontrar demasiada información condensada en una página.

Aunque los cuatro autores reconocen que su afición por sus respectivos grupos / objetos de estudio ha sido el motor de estos trabajos, Mariezkurrena y Garayoa consiguen mantenerse en un discreto segundo plano, aportando las preguntas pertinentes, sin caer en la alabanza desmedida, mientras que Moyano y Rodríguez no siempre alcanzan una visión ecuánime, lo que hace que el texto entre, en ocasiones, en el pantanoso terreno de la hagiografía, mitificando las figuras de Risi y Toño, así como el período en que ambos lideraron a la banda, dejando en un segundo plano a Johnny. Llama la atención la escasa atención que le prestan a la situación actual del grupo, que ha sabido reinventarse y regenerar al público de sus con-

ciertos, y que continuamente es reivindicado por bandas de rock actuales.

El gran valor de estas biografías es la cantidad de matices que aportan a un género, el rock urbano, que en muchas ocasiones ha sido definido como simple y mimético. Aunque Barricada, muy próximos en sus orígenes al Rock Radical Vasco, siempre se ha mostrado en sus textos como una banda de cariz político, y que Burning nunca ha ido más allá del retrato costumbrista de ciertos ambientes marginales, en ambos casos estos relatos les han servido para mostrar su cercanía con el entorno y con la cultura política que les tocó vivir, como una forma de autenticidad, más que como un intento de cambiar el mundo que les rodea.

Para Barricada, los Burning siempre fueron una banda de referencia, versionando en sus inicios el “Qué hace una chica como tú...” que, en cierta forma, inspiró la *stoniana* “No sé qué hacer contigo”. Admiración que es mutua, y que también demostraron Pepe Risi y Johnny, participando este último en el homenaje discográfico que se hizo a los navarros. Y es que tanto

unos como otros llegaron a esto del rock marcados por el *glam* de los setenta, de bandas como Sweet o Slade, y que ha dejado un regusto teatrero en sus actuaciones, en el caso de Burning sobre todo en sus primeros años. Quizás el punto de conexión más claro entre las dos formaciones ha sido el uso de un tono muy intimista en algunas de sus canciones, característica poco difundida en el rock de los años ochenta, y que han sabido conjugar con sus textos más políticos y realistas.

El origen barrial, los unos de la Elipa, los otros de la Txantrea, es otro denominador común de Burning y Barricada. Pero, mientras otros grupos han hecho del barrio su mundo, principio y fin de sus canciones, para los madrileños y los navarros el barrio es un punto de partida, de origen, del que estar orgullosos, pero nunca un límite a su universo conceptual.

**Ricardo Moyano García y Carlos Rodríguez Duque. *Burning. Veneno del rock.* Editorial Milenio. Lleida, 2010. ISBN: 978-84-9743-389-1**

**David Mariezkurrena Iturmendi y Fernando F. Garayoa. *Eléctricos. Barricada.* Editorial Pamiela. Pamplona, 2010. ISBN: 978-84-7681-655-4**

## LIBROS

**Montserrat Palacios y Llorenç Barber**

# La mosca tras la oreja

**Rubén López Cano**

La mosca tras la oreja: a todos inquieta pero casi nadie se atreve a entrarle de frente y a profundidad. El *arte sonoro*, esa tierra de nadie por la cual una parte importante de la héuresis artística actual transita, sigue padeciendo cierta orfandad de discurso académico. Es verdad que en los últimos años en España han aparecido alguna tesis, artículos y monografías. Sin embargo, es patente la carencia de trabajos generales que arrojen luz sobre los pormenores históricos, técnicos y estéticos de una de las prácticas culturales emergentes más interesantes y reveladoras de nues-

tros días. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro (Fundación Autor-SGAE, 2010)* de Montserrat Palacios y Llorenç Barber, constituye el mayor esfuerzo en este sentido que se haya hecho hasta el momento. Un verdadero revulsivo que “anuncia un nuevo giro” (Miguel Álvarez-Fernández *dixit*) en el estudio de estas prácticas.

El libro se divide en tres partes. La primera, “Revisión histórica”, pasa lista a diferentes hechos trascendentales de la música experimental y arte plástico con soporte en sonido en España desde fines de los sesenta hasta nuestros días. Analiza también la emergencia



de la nueva categoría “arte sonoro” en las escenas artísticas europeas y norteamericanas y muy particularmente la participación española en este proceso. En esta sección, Palacios y Barber desarrollan dos operaciones básicas de todo discurso histórico que se respete. Por un lado, tejen un reticulado delicado entre obras, autores, festivales y hechos acontecidos en dimensiones completamente distintas (plástica de vanguardia, música electrónica académica, música experimental, tecno de discoteca, etc.) para reclamarlas como fragmentos legítimos de la misma (pre-) historia del *arte sonoro* ibérico. Por otro lado, junto a la *invención* de una tradición, toda práctica artística requiere de un canon. Se afirman entonces conocidos personajes, poéticas y obras medulares que ejercen como núcleo central de lo que debe ser entendido como lo estéticamente modélico en este ámbito (Francisco López, José Iges, Barber, etc.), pero también se reivindican nuevos actores empalidecidos por el peso de la historia oficial. Es el caso del interesantísimo cura José Luis García Castillejo (40's) que los autores descubren como verdadero bisabuelo futurista en medio de una España mecida por los sonos de Conchita Piquer y otros “artistas” de voz raspada cuyas estatuas apenas estamos dejando de ver.

La segunda parte “El parque y las parcelas. Construcción temática” explora algunas de las vertientes más emblemáticas del arte sonoro como la improvisación,

las músicas habladas, la poesía visual, el paisaje sonoro, las performances, la instalación sonora y el arte radiofónico. Muy relevante es la reflexión que realizan en torno a las diferencias sustanciales en las estrategias de gestión del tiempo que operan, por un lado, en la música de tradición académica y, por otro, en los emplazamientos del arte sonoro. Con ello abren toda una ruta para la investigación estética en este ámbito al tiempo que, por fin, retuercen un padecimiento crónico de gran parte del discurso en castellano sobre el arte sonoro: repetición *ad nauseam* de nóminas de artistas, movimientos y pensamientos de clásicos como John Cage. La tercera parte “Reconstruyendo paradigmas”, aborda el difícil lugar del arte sonoro dentro de la enseñanza e investigación musical y artística. El lector advertirá que fue el más fácil de realizar para los autores debido a la casi completa carencia de infraestructuras e iniciativas.

El libro es un texto polifónico pues se nutre de las voces de decenas de artistas y estudiosos renombrados del área. El grueso volumen se complementa con anexos que incluyen “Textos, proclamas y manifiestos”; programas de encuentros y ciclos de conciertos; una “cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas” y 4 Cds. con algunas de las muestras más representativas del arte sonoro y músicas experimentales españolas. Bienvenido este volumen que seguramente orientará y animará nuevos trabajos y debates sobre esta importante área. Espero que la editorial continúe con esta línea temática. Aunque sea para no hablar siempre de la SGAE para quejarnos.

Llorenç Barber y Montserrat Palacios

*La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro*

Fundación Autor-SGAE, Madrid, 2010 ISBN: 9788480488150



## LIBROS

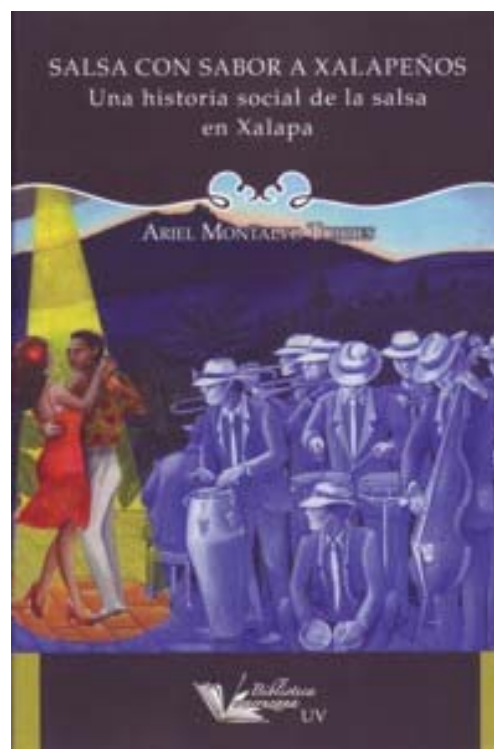
Ariel Montalvo

**Salsa con sabor a xalapeños**

Isabel Llano

Ariel Montalvo Torres, antropólogo de la Universidad de Veracruz ha publicado su primer libro: *Salsa con sabor a xalapeños. Una historia social de la salsa en Xalapa*. En este libro, Montalvo realiza una crónica de la salsa en Xalapa, capital del estado de Veracruz - situado en la costa Caribe de México-, abarcando las décadas de 1980, 1990 y gran parte de la del 2000, utilizando como hilo conductor la trayectoria del grupo Combo Ninguno, que ha representado mejor que cualquier otro la cultura caribeña, con un destacado desarrollo dentro de la música afroantillana de México. Montalvo quiere mostrar que Xalapa, a pesar de no pertenecer al circuito musical salsero, como sí ocurre con el puerto de Veracruz, ha logrado crear un repertorio con un sabor propio: *salsa con sabor a xalapeños*.

El libro está conformado por 4 capítulos. Cuenta además con un prólogo, a cargo del músico, politólogo, comentarista, investigador y promotor de la salsa Rafael Figueroa Hernández. En el primer capítulo, Montalvo expone los antecedentes del tema que abordará. Realiza una descripción cronológica que resume los principales acontecimientos que determinaron el surgimiento en el Caribe Hispano de las llamadas "músicas mulatas" o "músicas afrohispanas de Las Antillas", desde África, pasando por el Caribe, hasta la aparición de la salsa en Nueva York. Teniendo como referente el fundamental Libro de César Miguel Rondón, Montalvo destaca los elementos clave en el devenir de la historia de la salsa y establece relaciones entre estos y los hechos que serán importantes para el desarrollo de la salsa en Xalapa, o lo que él llama *las maneras de hacer* la salsa, propias en cada lugar.



El segundo capítulo aborda la llegada de la salsa a México y más concretamente a la ciudad de Xalapa a finales de los 70. Montalvo explica que la salsa llegó a Xalapa más tarde del *boom* internacional que tuvo lugar a mediados de esa década porque México no era punto de venta para la industria discográfica y porque las escasas novedades musicales eran consumidas por un sector no marginal de la sociedad. Por estas razones, en México la salsa no se afianzó en las masas populares urbanas sino en los sectores medios y altos de la sociedad, siendo además defendida por los intelectuales.

No obstante, esto no ha impedido que se produjeran movimientos propios alrededor de la nueva "manera de hacer" la música caribeña. Xalapa no fue ajena a este proceso y también contó con un grupo de jóvenes que recibieron y recrearon la corriente salsosa. La primera agrupación de la que se tiene memoria en la ciudad es Descarga 77, en el año 1978 surge El Grupo de Salsa de la Universidad Veracruzana o la Or-

questa de Salsa de la UV, que, junto con Combo Ninguno, es una de las dos agrupaciones salseras que se han mantenido vigentes desde su fundación hasta la actualidad. Montalvo concluye este segundo capítulo mencionando la importancia en los años 80 de la nueva trova en Xalapa, así como la práctica de las percusiones antillanas y la consecuente aparición del grupo Zafra en esa ciudad y sus relaciones con el desarrollo local de la salsa.

En el tercer capítulo, que da título al libro, Montalvo describe cómo se dio la metamorfosis del grupo Zafra hasta convertirse en Combo Ninguno y cómo fueron los primeros años tanto del grupo como de la corriente salsera en Xalapa en la década de 1980, cuando se da el *boom* de la salsa en esa ciudad. A través de extensas citas de entrevistas a los músicos integrantes y fundadores de las agrupaciones es posible observar, por una parte, las dificultades iniciales que tuvieron tanto para encontrar músicos instrumentistas que conformaran la agrupación como para enfrentar los prejuicios locales respecto a la salsa.

Por otra parte, también se evidencia el contexto musical característico de Xalapa a principios de los años. Los conciertos de agrupaciones extranjeras en Xalapa durante los primeros años de los ochenta fueron escasísimos y la mayoría pasaron desapercibidos para la prensa; sin embargo, desde el concierto oficial de presentación de Combo Ninguno en 1984, la actividad salsera y las referencias de la prensa comenzaron a aumentar considerablemente. A finales de 1987, tras editar Combo Ninguno su primer disco, participando además en eventos relacionados con el repudio de la planta nuclear de Laguna Verde y con los mítines políticos a favor del candidato de oposición a la presidencia de la República, se gesta el inicio de un movimiento local alrededor de la corriente salsera. Si en 1988 se da el *boom* de la salsa en Xalapa, 1989 sería el año más importante para el desarrollo de la salsa local, de la mano de la atención mediática, la repercusión

internacional de Combo Ninguno y la proliferación de discotecas y nuevas bandas. La corriente salsera no sólo se había hecho presente y tomado cauce en Xalapa, sino que también se había conformado toda una corriente salsera propia.

El cuarto y último capítulo del libro reseña cómo la salsa en Xalapa alcanza su madurez, repasando los más importantes eventos de la década de 1990. Montalvo finaliza esta parte con algunos argumentos que explicarían el porqué del éxito de la salsa en Xalapa: fue una alternativa real frente a la penetración del rock, se integró en la condición “plural” y “cosmopolita” de Xalapa, promovida por la Universidad Veracruzana, recibió el impulso de la convergencia entre el jazz, el rock, la nueva trova y las percusiones afroamericanas y, finalmente, la cercanía con el puerto de Veracruz ayudó a su difusión.

Retomando nuestra pregunta del comienzo, ¿es esta una historia comparable a la que se ha podido dar en cualquier otra ciudad?, diremos por un lado que no, porque aquí lo especial es que la salsa se difunde y es apropiada por los sectores acomodados de la sociedad, en una de las zonas más afrocaribeñas de México y por tanto de mayor concentración de población negra. Sin embargo, por otro lado, la historia de la salsa en Xalapa puede ser semejante a la historia del desarrollo de la salsa en otras ciudades, en cuanto al surgimiento paulatino y a veces con dificultades de orquestas, discotecas y públicos, pero no ha llegado a tener la repercusión internacional que ha tenido el devenir y la producción salsera en ciudades como Cali en Colombia, Caracas y Maracaibo en Venezuela, o Lima y el Callao en Perú.

Por otra parte, no puede perderse de vista que Xalapa es una ciudad pequeña, que contaba en 2008 con unos 700.000 habitantes, ni la importancia de la relación, a veces de dependencia, entre Xalapa y el puerto de Veracruz, así como la de México con Cuba, para la evolución de esta corriente musical Xalapa. Además, México más que productor de salsa, ha sido

consumidor de la salsa colombiana y puertorriqueña, por ejemplo, y, actualmente, hay que considerar que las emisoras de radio mexicanas han dejado prácticamente de programar salsa porque la música norteña es la que está de moda.

Es frecuente que el autor haga citación extensa de las entrevistas, pero, si bien algunas ofrecen detalles interesantes que aportan a la historia de la salsa en Xalapa retomando la voz de sus protagonistas, también hay muchas que bien podrían haberse editado. Lo preocupante de estas extensas citas de entrevistas es que prácticamente desaparece la voz analítica del autor y la narración del fenómeno queda por mucho tiempo en la voz del entrevistado.

Por ello, en cuanto trabajo de investigación, en este caso se destaca el material documental y etnográfico: prácticamente toda información tiene su referencia documental o está sustentada por testimonios de los protagonistas. Es un estudio descriptivo, metódico en todos los detalles de la perspectiva histórica pero sin intención de abarcar otros aspectos como la recepción de la salsa de parte del público ni con pretensiones teóricas, en cuanto su interés no es aportar nociones o debatir conceptos ni establecer relaciones con otros

estudios sobre el desarrollo de la salsa en otras localidades, como por ejemplo *La Salsa en Cali*, de Alejandro Ulloa o *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia* de Lise Waxer, por citar algunas investigaciones. Sin embargo, como se ha visto, el autor sí propone los argumentos que explicarían el porqué del desarrollo de la salsa en Xalapa y lo que Montalvo logra con este trabajo, evidentemente, es enriquecer la historia global del desarrollo de la salsa aportando esta historia local. En resumen se trata de un historia social sin entrar en análisis musicales de la producción salsera xalapeña y que ha sido muy significativa cultural, social y musicalmente para la sociedad veracruzana y xalapeña en particular. Se echan de menos, eso sí, algunas anécdotas en las que pudiera notarse la noche y la guapería que suelen enmarcar la vida salsosa y, por ello, quizá, a esta historia le habría venido bien un poco más de chili.

**Ariel Montalvo Torres**

***Salsa con sabor a xalapeños: una historia social de la salsa en Xalapa***

**Universidad Veracruzana, Xalapa, 2ª ed, 2009. ISBN 9786077605164**

## **LIBROS**

**Marc Jimenez**

# **La querrela del arte contemporáneo**

**Rubén López Cano**

¿Existen aún criterios de apreciación estética que se puedan aplicar a las obras de arte contemporáneo? (p. 13). ¿Es posible redefinir las condiciones del juicio estético frente a las obras de arte actual? (p. 26) ¿Cuáles son los criterios estéticos que rigen la selección de artistas y obras contemporáneas que se apoyan desde instituciones públicas y privadas? Los conceptos tradicionales de arte, obra, artista, etc., ¿todavía tienen per-

tinencia? ¿Tiene vigencia la premisa del sistema kantiano según la cual, “todo objeto considerado arte era colocado *ipso facto* bajo el régimen de la belleza”? ¿En qué medida las clásicas teorías del arte y de la crítica de arte, al parecer “aún válidas para dar cuenta del arte moderno, constituyen muy a menudo pobres recursos para analizar, explicar o legitimar las formas casi siempre desconcertantes de la creación actual”? (p. 24). ¿Acaso no vivimos un momento en que la “ausencia de referencias y de claves para la



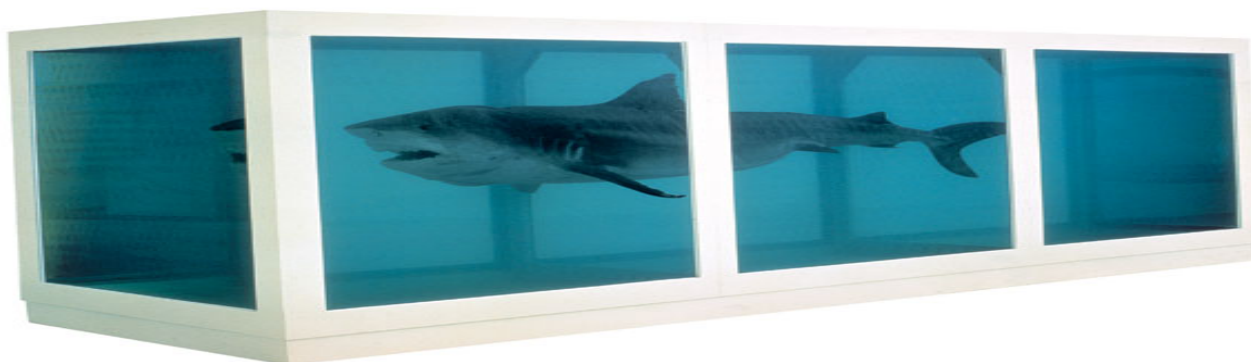
interpretación” refuerzan la sensación de que el arte contemporáneo puede ser “cualquier cosa”? (p. 25). Y suponiendo que fuese “cualquier cosa” ¿se puede sostener un discurso argumentado crítico sobre las obras de arte? (p. 26).

Todas estas interesantísimas preguntas propuestas por Marc Jiménez en la introducción de *La querella del arte contemporáneo* son, sin embargo, demoradas excesiva y agónicamente en el transcurso de la mayor parte de sus 327 páginas. En su lugar hace recuento de los cambios que sufrió una parte de la estética y crítica de arte durante el siglo XX (lo mejor que aporta el libro) y se preocupa desmesuradamente en ajustar cuentas con la estética anglosajona (Nelson Goodman, Arthur Danto, etc.) y sobre todo con los ecos que tiene en el pensamiento estético francés (Gerard Genette y Jean Marie Schaeffer) (p. 220 y ss.). La querella de Jiménez no es la del arte que da nombre al libro (discusión pública desarrollada durante los años noventa en Francia y la cual resume en una sola nota al pie de página), sino la eterna y aburrida disputa entre filósofos

“continentales” (Francia, Alemania, etc.) y “analíticos” (USA, Reino Unido, etc.). Algunas críticas que hace a la estética analítica son relevantes cuando las realiza sobre autores secundarios. Sin embargo, su lectura y comprensión de autores de primera fila como Danto se detiene en obras muy tempranas y es ciertamente limitada.

En el discurso de Jiménez el elemento fundamental del arte contemporáneo sigue siendo el artefacto, el objeto que produce el artista y que entrega a la sociedad para ser evaluado estéticamente. En ningún momento menciona el concepto de *poética* ni concede un lugar significativo al proyecto que rige cada obra y al discurso del autor sobre la misma (p. 254), parte integral e inseparable de la obra de arte desde los años sesenta (¡haber leído las obras de los ochenta y noventa de Danto!). Del mismo modo, asume contumazmente que el objetivo fundamental del arte contemporáneo es la ruptura sistemática de las reglas establecidas (p. 140, 173 y ss., 206, 212, 231, 237...), obviando una gran cantidad de proyectos, mecanismos y procesos característicos del arte de nuestros días.

El autor se lamenta con razón de que la inmensa mayoría del arte contemporáneo se nos impone a la sociedad desde el “mundo del arte” integrado por artistas, críticos, galeristas, instituciones políticas y culturales, especialistas, etc. Son éstos los que establecen qué arte podemos ver y nos privan de elegir por nosotros mismos a partir del libre ejercicio de juicios críticos (p. 240, 266). Sin embargo, el autor pasa por alto que el esteta profesional que dicta cátedras en la universidad y publica libros como el que nos ocupa, forma parte también del “mundo del arte” y tiene la oportunidad y obligación de opinar sobre las obras, los mecanismos artísticos y, mucho más importante, de reconstruir su disciplina para que sea útil a la sociedad. Por otro lado, tampoco menciona que también el juicio estético que establecemos del arte tradicional y consagrado está mediado por el “mundo del arte”, por el discurso académico, por la



instituciones de educación básica, por la industria cultural y turística y por medio del canon: la mayor institución social de regulación del gusto estético y de valoración de obras y artistas.

Pero la crisis del arte contemporáneo es, ante todo, una crisis del discurso que debe estudiarlo (p. 300). Si bien reconoce la naturaleza transdisciplinar del arte de nuestros días que trabaja indistintamente dentro del ámbito tecnológico, biológico, social y antropológico (p. 257), nunca reconoce que la estética que se ocupe de estudiarlo debe tener también un cariz inter y transdisciplinar y sacudirse de una vez por todas el temor de desbordar sus propios límites y tradiciones discursivas. Al contrario, es notoria su preocupación por asegurarse que “una nueva estética de reemplazo corresponde realmente a LA estética” (p. 168) y no se convierta en aquella “cuyo cercano final se ha pronosticado” y que “no sería más que una rama de la antropología, con vocación en esencia descriptiva y analítica” (p. 33).

Su mayor contradicción aparece cuando realiza una distinción entre obras de arte contemporáneo que le parecen buenas y obras que no le parecen adecuadas (p. 258 y ss.), el criterio de valoración no recae en las obras entendidas como objetos, sino en la crítica que a través de ellas realizan los artistas, de los problemas que aquejan a la sociedad moderna; a su grado de complacencia o resistencia ante la decrepita comercialización y banalización del arte; a su práctica de un “buen” o “mal” cinismo (p. 284); y a su honestidad e integridad como intelectuales y humanos. Es decir, el juicio de valor se realiza a partir de

criterios *éticos* y *morales* que escapan a los puramente estéticos.

No es que Jiménez esté en contra del arte contemporáneo. De hecho lo defiende frente a los conservadores que le niegan por completo su derecho a existir. Su problema fundamental es que se rehúsa taxativamente a abrir las fronteras de la estética que practica y defiende escenificando una y otra vez su completa obsolescencia. ¿De qué sirve a la sociedad un discurso académico que insiste en distinguir una cultura “clásica, erudita, “legítima”” y otra “cultura de masas, popular, “ilegítima”” (p. 288) y cuyo único aporte sobre las miserias culturales de nuestro tiempo es celebrar y repetir mecánicamente los proféticos análisis culturales que hicieron sobre nuestra sociedades de consumo los venerables sabios de la escuela de Fráncfort a principios de siglo XX? (p. 286). Afortunadamente el aporte de Jiménez es mayor. Pero no mucho.

El problema que prometía analizar el libro sigue en pie y casi intacto: ¿cómo se debería reconstruir la teoría estética para abordar con solvencia las nuevas interrogantes que propone el arte contemporáneo? ¿Qué problemas de investigación, objetivos, métodos y tareas debe proponerse? ¿Quién lo resuelve? Por el momento, los estetas seguimos demostrando con creces nuestra inutilidad.

*La querrela del arte contemporáneo.*

Marc Jiménez.

Amorrortu editores, Buenos Aires, 2010. ISBN: 978-950-518-384-5



## LIBROS

# 50 años de pop, rock e malditismo na música galega

Fernando Fernández Rego

Héctor Fouce

Hay libros que son importantes y necesarios porque abren caminos. Pueden resultar farragosos para leer de principio a fin, a veces tienen tantos datos que desarmen al lector. Pero para el investigador que busca, precisamente, datos abundantes y ordenados como materia prima para el análisis, son como maná caído del cielo. Especialmente cuando uno de dedica a un campo como el de la música popular, en el que la información tiende a estar dispersa cuando no tergiversada.

Por eso es tan importante que la editorial Toxosoutos haya puesto en circulación el libro de Fernando Fernández Rego *50 años de pop, rock e malditismo na música galega*, en el que recopila, a manera de fichas, la producción de 72 grupos y solistas de la música popular gallega, de Los Tamara a Emilio José. Fernández Rego inició este trabajo desde sus colaboraciones en LaFonoteca, un ambicioso sitio web que pretende documentar la producción discográfica de todos los grupos españoles.

En este libro aparecen recogidas las discografías de los grupos más conocidos, de Os Resentidos a Los Piratas, de Golpes Bajos a Triángulo de amor bizarro, de Siniestro Total a Os diplomáticos. Junto con estos nombres señeros aparecen menciones a otros de menos éxito masivo pero cuya memoria aún late, como Los Contestos de Lugo o los coruñeses Los Eskizos. Quienes quieran más contenido valorativo pueden remitirse a las aportaciones de los músicos Xosé Manuel Pereiro (Radio Océano) y Germán Coppini y de los críticos Xavier Valiño y Jesús Ordovás.

Y aún hay más: el disco viene acompañado de dos discos que repasan la historia de la música popular

en Galicia, una historia que tiene dos momentos que aún figuran como hitos señeros en el imaginario cultural galaico: el estallido de la movida de Vigo y la eclosión del rock bravú en los noventa. En ambos momentos surgen un manojo de grupos que logran articular la vocación moderna y cosmopolita con los temas, geografías y sonidos de la tradición gallega.

Este trabajo viene a situarse en la estela de *Rock & grelos*, de Alberto Casal (Lea, 1996) y de *Rock bravú. A paixón que queima o peito*, de Xavier Valiño (Xerais, 1999), los únicos trabajos sobre el rock gallego, claro que desde una perspectiva muy focalizada en la eclosión del bravú. El inmenso trabajo enciclopédico de Fernández Rego, y el mismo que la editorial ha puesto en el proyecto, aseguran que este va a ser un trabajo que ningún estudio sobre el rock y el pop en Galicia que venga a continuación podrá ignorar. Y, para contradecir lo expresado en mi primer párrafo, cabe decir que para el melómano rockero con querencia galleguizante, ni resulta farragoso ni abrumba al lector, sino que abre una tras otras muchas puertas que asoman a realidades que o no se conocían o no se recordaban, para terminar construyendo, a la manera de un rompecabezas, la imagen de una Galicia bastante más diversa, original, divertida y orgullosa que la presentada por cierto folklorismo y cierta historiografía oficiales.



*50 años de pop, rock e malditismo na música galega*

Fernando Fernández Rego

Editorial Toxosoutos, A Coruña, 2010. ISBN: 978-84-92792-38-2



## ENSAYO

# “Ahora los flamencos somos seres humanos”

**Alicia González**

*Alicia González es profesora de flamencología en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba*

Cuando el martes 16 de noviembre de 2010, la UNESCO anunció en Nairobi la inclusión del Flamenco dentro de la lista del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, se produjo una explosión de júbilo. Los artistas, estudiantes, aficionados,... de las principales localidades vinculadas al flamenco se echaron a la calle para celebrarlo. Los medios de comunicación los buscaban para entrevistarlos, acudieron a las peñas flamencas, a los conservatorios de música, a la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco,...buscando las primeras valoraciones. Entre las opiniones recogidas en esos días, las que hizo el maestro Enrique Morente al periódico *Ideal*, recogen el sentir general del mundo del flamenco: «Ahora los flamencos somos *seres humanos* porque antes se nos trataba como a *bichos raros, bufones y cuentachistes*, y ahora hasta somos útiles a la humanidad (...) en la actualidad el género es apreciado en todo el mundo, lo que se ha conseguido gracias al esfuerzo de los profesionales de este arte» (*Ideal* 17.11.2010).

Desde sus comienzos, el flamenco nace asociado a fiestas y juergas de majos, contrabandistas, toberos,... en las tabernas y ventas, convirtiéndose el majo y el gitano en las figuras representativas de esta

bohemia que se servía de un “*señorico*” ignorante e inútil, snob y vicioso. Este hecho ha sido largamente estudiado por autores como Steingress o Washbaugh, llamando este último la atención sobre la ironía de ver cómo el que paga al artista lo hace para escuchar letras en las que se critican sus actitudes de explotación al trabajador. Esa imagen de personas libres, al margen de la ley y de las convenciones sociales, que incluye a mujeres fuertes e independientes como la Carmen de Merimée, atrajo a los viajeros del XIX al sur de España y fomentó el surgimiento de artistas como Lola Montes, o Guy Stephan.

### Prejuicios que perduran

Lo que resulta sorprendente es que esta imagen haya perdurado hasta nuestros días. No hay más que leer los comentarios en los periódicos digitales a la noticia de la declaración del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad para darnos cuenta de lo que representa el Flamenco para la sociedad hoy día. Sigue siendo denostado por una parte de la población, y muchos artistas se quejan de que aún hoy día existe un fuerte movimiento *antiflamenco*. En palabras de Carlos Saura “desengañémonos, el flamenco interesa más fuera que dentro de España. Aquí todavía lo vemos como algo con un toque de *chusmería*, como de *barrio bajo*” (*El País*, 10.11.2010)

Es cierto que las instituciones públicas han trabajado duramente para eliminar esta imagen emprendiendo políticas educativas, campañas en medios de difusión, conciertos y recitales que desgraciadamente no llegan a calar con la naturalidad que es deseable. De ahí las palabras de Morente cuando dice que lo que se ha conseguido ha sido gracias el duro trabajo de los artistas.

Este esfuerzo institucional provocó hace cinco años la solicitud por parte de la Junta de Andalucía, de

que el flamenco se incluyera en la lista de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Se presentó junto a la música andalusí y en aquella ocasión se desestimó. Tras un proceso de revisión se decidió presentar de nuevo la candidatura, pero en esta ocasión, centrada exclusivamente en el Flamenco y junto a otras dos comunidades autónomas: la murciana y la extremeña. También se diseñó una campaña "Flamencosoy", para dar a conocer la candidatura a la comunidad internacional y recabar su apoyo. Más de 12.000 apoyaron la iniciativa.

*Sigue en página 42*

## IN MEMORIAM

### Enrique Morente, cantaor flamenco y explorador musical

**Héctor Fouce**

En diciembre de 2010 murió a los 69 años Enrique Morente, apenas dos meses después de pronunciar las palabras que titulan el Ensayo de este número de ETNO a raíz de la declaración del flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad. Era probablemente, en el momento de su fallecimiento, el cantaor más conocido para los legos en flamenco, al tiempo que una figura polémica que ofendió a las sensibilidades más puristas del género.

Buena parte de la culpa de estos sentimientos encontrados los tiene *Omega*, el disco de homenaje a Federico García Lorca y a Leonard Cohen que hizo mano a mano con el grupo de rock granadino Lagartija Nick, una grabación que, a decir de los editores de Lengua de trapo, "es el disco más arriesgado, innovador y profundo de la música española reciente". Por eso fue elegido por esta editorial de vocación literaria para inaugurar su primera incursión en los libros de temática musical, la colección Cara B, que pretende pasar revista a los discos fundamentales de la música popular española. "Omega, más que un disco, es un movimiento cultural y social, un fenómeno histórico"

proclamó Santiago Auserón. Para un flamenco enamorado de Lorca, la opción obvia para musicar poemas del de Fuentevaqueros serían sus textos más ligados a lo folklórico. Pero Morente se lanzó a aflamencar los versos más urbanos y modernos de Lorca, los de Poeta en Nueva Cork, y los emparentó con los de otro fan de Lorca, el canadiense Leonard Cohen que, causalidad o no, acaba de ganar el premio Príncipe de Asturias de las letras.

Cundo le pidió al guitarrista Cañizares que colaborase en *Omega*, le dijo "Cañi, estoy grabando un disco muy rockero para estropear mi carrera de tó". Pero *Omega*, lejos de afectar a su carrera, convirtió a Morente en una celebridad internacional del rock y de la vanguardia: los neoyorkinos Sonic Youth, epítomes del rock alternativo y experimental, se pusieron en su órbita. Son muchos los que, a través de *Omega*, han empezado a escuchar flamenco, el mismo efecto que tuvo en su momento *La leyenda del tiempo* de Camarón. Voces múltiples y variadas lamentaron la muerte de Morente, mostrando la inmensa ola de afecto y admiración que despertaba su figura. Como dijo el guitarrista Montoyita, "los músicos buenos mueren con él todos"

## Segundo intento y éxito

Una pregunta que cabe hacerse es, ¿por qué ahora sí? Esta pregunta se puede responder a través de los criterios formales de la convención de la UNESCO para el Patrimonio Cultural Inmaterial. En primer lugar su consideración de patrimonio oral. Se ha transmitido así, de generación en generación, en las casas de vecinos, en los tabancos y tabernas, en las clases particulares *con el maestro delante*, el profesor y su alumno a solas... por eso, quizás ha sido tan tardío en el desarrollo de su anotación musical y de los estudios musicológicos sobre él. También lo ha sido su inclusión en la enseñanza reglada. Desde los años 80 la guitarra flamenca se impartía en el Conservatorio de Música de Córdoba, siendo el gran artista Manuel Cano el responsable de materializar el proyecto, pero es en los años 90, con la promulgación de la LOGSE, cuando se recogen oficialmente los estudios de guitarra flamenca y baile flamenco desde grado elemental al superior y se incluye la carrera de Flamencología. La LOE, igualmente mantiene esta consideración. El flamenco queda en los planes de estudios con la misma categoría que el resto de las especialidades instrumentales "clásicas" como violín, piano...

Con las dificultades que ello conlleva, introducir los estudios de un instrumento de la tradición oral en un centro de enseñanza reglada, basada principalmente en la enseñanza del instrumento a través de "lo escrito" es sin duda un gran esfuerzo. Estos estudios se pueden encontrar actualmente en diversos conservatorios andaluces, murcianos, castellano-manchegos, madrileños, catalanes..., lo que da una idea de que sin duda esta apuesta por la dignificación del flamenco desde el ámbito educativo está dando sus frutos, y puede servir de muestra de cómo el interés por el estudio académico del Flamenco existe en todo el Estado español.

En segundo lugar, la interculturalidad y el mestizaje que se dan en él. Desde su origen a finales del siglo XVIII en la zona sur de España, en Andalucía, en la Sevilla y la Cádiz a la que llegaban los barcos de América y con ellos los bailes y cantes americanos que fundidos con las

tradiciones árabe, judía, folclórica andaluza, gitana, académica tonadillesca y bolera,... en un proceso de hibridación que dio lugar al flamenco, *crisol de culturas*, como se refiere asiduamente a este arte, que guarda este mestizaje hasta hoy día, en la que los actuales trabajos de fusión con otras músicas son innumerables: jazz, música andalusí, salsa, hip hop...

## Comunidad e identidad cultural

Otro criterio que la UNESCO ha considerado para su declaración es la concepción del flamenco como arte comunitario; la comunidad que participa de él lo hace a través de ritos y tradiciones específicas, presentes en los acontecimientos tan importantes como las Romerías con sus fandangos, bulerías o sevillanas, las saetas de la Semana Santa o las Zambombas en Navidad, todos ellos de carácter público; o bien en otros de carácter privado como las fiestas flamencas, infundiendo un sentimiento de identidad a los participantes/actores. El concepto identidad y flamenco ha sido profusamente estudiado por autores como Cruces y Steingress, llegando a conclusiones totalmente opuestas, que en algún momento han sido incluso motivo de fuertes discusiones fuera del ámbito académico, no obstante, en el informe de la candidatura, se presenta asociado al pueblo gitano, y trata el sentimiento de unidad e identidad que les proporciona el flamenco.

El mundo del flamenco todavía está a la expectativa. Los proyectos son muchos, también las promesas, pero sin duda una de las más esperadas es la dignificación de este arte y sus artistas. La UNESCO en su declaratoria ya lo ha reconocido; ahora es el turno de las Instituciones.