

# ETNO



Número 4 Verano 2012

**ETNOMUSICOLOGÍA** Memoria local, patrimonio global. Los estudios de género y música en España. Situating popular musics. **PERIFERIAS** Moshito: Conferencia de la industria musical en África. Del sonido a la palabra: Curso práctico de periodismo musical. Cumbia ya! **ARTEFACTOS** El flamenco y los derechos de autor. Sicus, 20 anys amb Sabor de Rumba. Barcelona és bona si la música sona! Vigo a 80 revolucions por minuto. Fragmentos de una década. Barcelona, del rock progresivo a la música layetana. **ENSAYO** Una canción para el cambio.

# ETNO 4

## Primavera 2012

<b>ETNOMUSICOLOGÍA</b> Memoria local, patrimonio global	3
Los estudios de género y música en España	6
Situating popular musics	8
La colección de Alan Lomax, disponible en la red	12
Susan Campos, galardonada por la Casa de las Américas	12
<b>PERIFERIAS</b>	
Moshito: Conferencia de la industria musical en África	13
Del sonido a la palabra. Curso práctico de periodismo musical.	16
Cumbia ya!	18
<b>ARTEFACTOS</b>	
<b>LIBROS</b>	20
El flamenco y los derechos de autor	
Sicus, 20 anys amb Sabor de Rumba	22
Barcelona és bona si la música sona!	23
Vigo a 80 revolucions por minuto	25
Fragments de una dècada	26
Barcelona, del rock progressiu a la música layetana	27
<b>ENSAYO</b>	
Una cançión para el cambio	29

### FOTO DE PORTADA

Helah Robinson, Summer 2009 Advocacy Project Peace Fellow.

Location: Bali, Cameroon. Partner: Nkumu Fed Fed, Vital Voices

## 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

Ser adolescente es vivir en una crisis permanente. Un día descubres que ni los padres ni los maestros son de fiar, intuyes que tienes que encontrar tu propio camino, que las certezas con las que has vivido hasta ahora son inestables. Estás perdido, indignado, desenfocado. Entonces llega la música.

Toda esa confusión cobra algo de sentido a través de la música. Todas las canciones hablan de ti. La rabia se convierte en energía. Los adolescentes de los 80 no pudimos evitar engancharnos a *Walk of life*, de Dire Straits. "En medio de la violencia y la hipocresía, queda sólo una canción entre los problemas y los conflictos", cantaba Mark Knopfler. Alivio rápido, salida de emergencia, salvavidas en la tormenta. Así funcionaban las canciones cuando, en esa época vital que todos tendemos a idealizar, la música era una de las principales preocupaciones.

Ahora, ya adultos, descubrimos una nueva adolescencia social. Las certezas se han desvanecido de nuevo, descubrimos que no nos podemos fiar de quienes nos gobiernan, de que mienten para mantener sus privilegios, de que funcionan como una casta. El sentimiento de rabia no es muy diferente al del adolescente que rompe con sus padres, pero ahora procede de una sociedad que se supone madura. Y veces una canción, como la de Deolinda en Portugal (ver el Ensayo que cierra este número) sirve no sólo como agarradero en la desesperanza, sino como espoleta para la lucha. Pero las canciones se modelan en el tiempo corto, mientras que las políticas y las acciones se forjan en la persistencia. Aún así, reconforta tener a mano una canción para, aunque sea a la contra, hacer el camino de la vida.

Los criterios de redacción de ETNO Revista de música y cultura son periodísticos y no académicos; el equipo editorial se reserva el derecho a publicar los textos enviados, así como a resumirlos y extraerlos 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)

## JORNADAS

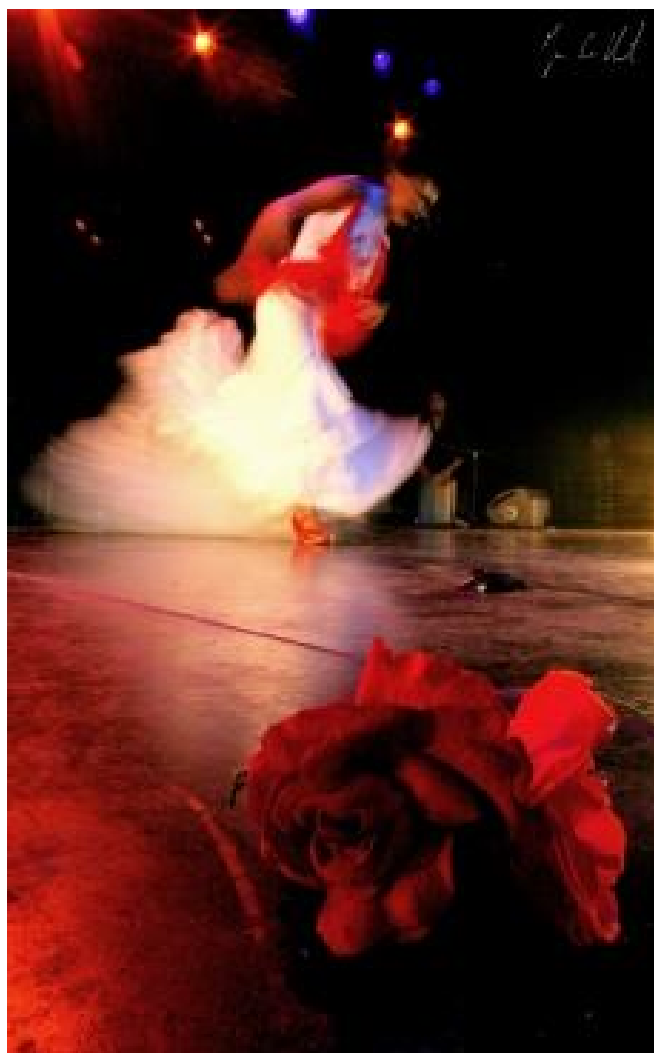
## Memoria local, patrimonio global

María Jesús García Sánchez

“La historia de la música no es falsa, pero es irreal”, escribió Fernández de la Cuesta, pero la música de tradición oral es real, tan real que permanece en nosotros, en nuestro patrimonio, en nuestra memoria. No son pocos los autores que reflexionan sobre el impacto socio-económico que han producido las músicas tradicionales en la era en la que vivimos, es por eso que se detienen a estudiar e investigar estas músicas a fondo para conocer la atracción generalizada que suponen en el mercado. La expresión del pueblo y el interés del mundo, de lo local a lo global, la “glocalización”. Como comenta Steingress:

El impacto de la globalización en la música... ha generado un proceso de transformación definitiva del tradicional folklore. Su efecto más llamativo es que ha dejado de ser una manifestación de lo local o nacional, para convertirse en un objeto mercantil y de transculturación bajo la etiqueta de "música étnica" o, más recientemente, de *World Music*... La globalización se nos revela como un proceso contemporáneo de interconexión global de las peculiaridades locales, como una "glocalización" (Steingress, 2004).

Podremos aproximarnos a conocer la historia y la evolución del flamenco y las músicas tradicionales, podremos conocer lo que sucede en la actualidad y divisar lo que se aproxima, pero el horizonte de estas manifestaciones musicales no lo podemos predecir. Casi coincidiendo con el primer aniversario de la declaración del flamenco como “Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” (16 de noviembre de 2010), SIBE Sociedad de etnomusicología organizó en el Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba las Jornadas **Memoria local, patrimonio global**.



Cartel de las jornadas. Imagen cortesía de Juan Carlos Hernández

### Horizontes del Flamenco y de las Músicas Tradicionales de hoy, coordinadas por Alicia González.

La conferencia inaugural, “El concepto de patrimonio y su aplicación al flamenco. Claves y restos ante la presencia del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO” ofrecida por Cristina Cruces, versó sobre la necesidad de un marco normativo único a propósito del artículo 68 del Estatuto de Autonomía para Andalucía y de la Ley del Patrimonio histórico de Andalucía, puesto que esto podría ser una gran oportunidad para el flamenco.

Cruces expuso la polivalencia del significado “flamenco”, que se relaciona con un género, pero también con la producción músico-oral, los rituales, grupos y prácticas, con los modos de vida, la estética... ¿Cuáles son los elementos patrimoniales intrínsecos en el flamenco? Para la antropóloga, es patrimonio material, ya que existen registros sonoros y audiovisuales, documentación gráfica, bibliográfica...

El flamenco es también expresión músico-oral y plástica, por contener poesía cantada, teoría musical flamenca, expresiones plásticas...; Evidentemente, esta música va ligada a prácticas rituales y espacios de sociabilidad, por ser practicada en acontecimientos festivos, así como ambientes laborales o espacios privados. Por último, es patrimonio en tanto moviliza saberes, símbolos y significaciones culturales, por tener una historia compartida, una cultura de trabajo, corporeidad, oralidad...

## Patrimonio, tradición y educación

La primera mesa redonda, “Músicas Patrimonio de la Humanidad. Los casos del flamenco, la música sefardita y el fado” estuvo integrada por Salwa Castelo-Branco, Sebastián de la Obra y Norberto Torres. Todos ellos argumentaron sobre los puntos comunes que tenían estas músicas para haber recibido el galardón. Castelo-Branco, del Instituto de Etnomusicología de la Universidade Nova de Lisboa, detalló el proceso que se siguió para la inscripción y cumplimiento de requisitos en la UNESCO, planteando además algunas cuestiones en torno a la transmisión, conservación y aprendizaje del fado con respecto al flamenco.

Sebastián de la Obra, director de la Biblioteca Casa de Sefarad de Córdoba, nos introdujo las definiciones de “Sefardí” y “música Sefardita”, insistió en los errores y mitos que existen en torno a estas músicas y realizó interpretaciones en vivo para hacer comprender al público algunas cuestiones estilísticas y transmitir su amor hacia la música y la belleza que contiene. Norberto Torres, doctor en flamenco, citó declara-

ciones de artistas, críticos, flamencólogos y productores para valorar y analizar la importancia del galardón desde distintas perspectivas.

La segunda mesa, celebrada en la mañana de 22 de octubre, versó sobre las músicas tradicionales. Miguel Ángel Berlanga, de la Universidad de Granada, citó un trabajo reciente. Aún no publicado que abarca la historia y la teoría del flamenco, con una novedosa aproximación a la historia del baile. Este trabajo, una vez publicado, la ejemplificación interactiva online de los contenidos. Francisco García Gallardo y Herminia Arredondo, profesores de la Universidad de Huelva, resumieron algunos aspectos de su reciente libro *Danzas de la provincia de Huelva*. Expusieron el proceso de la investigación, del trabajo de campo al análisis y las transcripciones de las danzas de cascabeleros, de espadas, de lanzas de los principales puntos de Huelva donde permanecen estas tradiciones.

Luis Moreno, profesor del Conservatorio Superior de Música y de la Universidad de Córdoba expuso su investigación doctoral en torno a “El Romancero. Pasado, presente y futuro”, con una revisión de los rasgos distintivos del género, el proceso de evaluación y las claves para el análisis y el estudio del mismo. Y en gratitud a este compañero permitidme este juego de palabras, esperamos en un futuro próximo que presente este trabajo para que el Romancero no se quede en el pasado.

La tercera mesa redonda, “Flamenco, músicas tradicionales y educación”, se centró en la presentación de experiencias de proyectos educativos y académicos. Álvaro de la Fuente (maestro del CEIP José María Pemán) animó a poner en práctica de la oralidad para la enseñanza de la música tradicional y el flamenco tras valorar su propia experiencia. Esperanza Rueda (Coordinadora de Flamenco de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía) presentó parte del proyecto de la implantación del flamenco en la escuela, que incluyen exposiciones y conciertos

didácticos en colegios. Juan Pérez Cubillo presentó las actividades de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba.

### Globalización

Con un cierto ánimo provocador, la actividad se cerró con una sesión dedicada al “Flamenco sin fronteras”, presentando el impacto de esta música en el extranjero desde ayer y hoy. El hoy llegó de la mano de Francisco Bethencourt, doctor por la Universidad de Nueva York y la guitarra) en las ciudades inglesas, donde cada vez se celebran más actividades y conciertos. La reflexión sobre el ayer la puso Francisco Mora, de la Universidad de Alicante, usando la película “Carmen... una bailaora almeriense”. En 1894, como parte de las pruebas del cinematógrafo, Edison grabó a una tal Carmencita, cuñada de El Rojo el Alpargatero, que llegó a tener tanta popularidad en Nueva York a finales del siglo XIX, que hasta su fotografía aparecía como publicidad en las cajetillas de tabaco. El flamenco ya apuntaba su alcance global en los inicios de la modernidad.

Además, estas jornadas tuvieron un toque práctico a modo de talleres. Lola Fernández trabajó sobre los problemas de la transcripción de la música flamenca y su uso en la investigación. Tras presentar su propuesta metodológica a partir de la melodía del canto bajo el patrón métrico del reloj flamenco propuso diversas secuencias armónicas para que los estudiantes interpretasen e improvisasen con finalidades distintas: para falsetas, remates, secuencias, remates armónicos... Al final del taller, y a partir de las transcripciones trabajadas, los participantes cogieron sus instrumentos para celebrar un improvisado concierto sobre la soleá con piano, percusión, dos guitarras y saxo, la magia y el flamenco .

En la tarde del sábado, el profesor Juan Antonio Expósito, se encargó de introducir los ritmos flamencos



a los no iniciados a través de un taller. Los participantes hicieron trabajos rítmicos de palmas y otras percusiones en compases simples, como fandangos y tangos, sobre una claqueta. Después, se incorporó el acompañamiento rítmico de la soleá con diversas variantes, acelerando el ritmo para incorporar sucesivamente la soleá por bulerías, las alegrías y las bulerías. La imagen final es el auditorio íntegro divirtiéndose y practicando percusiones sobre audiciones de canto de los distintos estilos trabajados.

A modo de conclusión, simplemente con echar un vistazo a las dispares disciplinas de los asistentes y colaboradores de las jornadas (músicos, antropólogos, musicólogos, flamencólogos, etnomusicólogos, investigadores, profesores y maestros de música, colaboradores de entidades públicas y privadas) , podemos hacernos una idea de la multidisciplinariedad del flamenco y de las músicas tradicionales, de la proyección como patrimonio global y de la permanencia local de estas músicas en nuestra memoria.

Memoria local, patrimonio global.

Horizontes del Flamenco y de las Músicas Tradicionales de hoy

Conservatorio Superior de Música de Córdoba

21 a 23 de octubre 2011

## JORNADAS

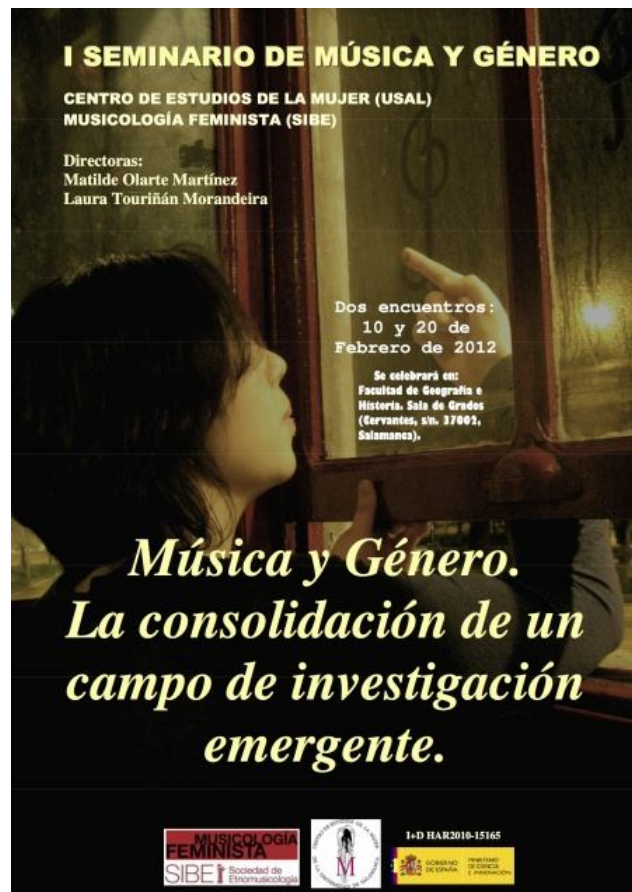
# Los estudios de género y música en España: retos y resistencias

Susan Campos Fonseca

Esto iba ha ser la reseña de una reunión científica, pero he preferido exponerme con un breve ensayo y compartir los que, bajo mi criterio, fueron los principales puntos críticos tratados y las líneas de investigación representadas en el [I Seminario Música y Género: La consolidación de un campo de investigación emergente](#), celebrado los días 10 y 20 de febrero de 2012 en Universidad de Salamanca (USal).

Iniciando por el título y cartel, distingo dos resistencias, el supuesto de que los estudios de género son un “campo emergente” y que su objeto de estudio son “las mujeres”. Una categoría de mujer muy específica, étnicamente reconocible que practica un tipo de música, la notada (la joven dibuja una clave de sol). Ambos casos están relacionados con perfiles concretos de investigación: las historias de mujeres, historias contributivas, historias compensatorias, biobibliografías de “mujeres ilustres”, y similares. Esto no es una crítica ni un juicio de valor. Organizado en colaboración con el [CEMUSA-USal](#), inaugurado por su directora Esther Martínez Quintero y la directora del seminario Matilde Olarte, estas siguen siendo las líneas de trabajo dominantes dentro del ámbito, que viene desarrollándose en España desde la década de los 90 del siglo XX. Emergente no es, en consecuencia.

No obstante, considero que el seminario facilitó proponer al debate una serie de cuestionamientos pendientes: ¿son los estudios sobre las mujeres lo mismo que los estudios de género? Y en consecuencia ¿qué pasa cuándo, -como indica Pilar Ramos-, se perpetúan categorías como “mujeres en la música”, “música de mujeres” o “creación musical femenina”? ¿Por qué se sigue construyendo un discurso sobre esencialismos



básicos como *mujer/femenino* y *hombre/masculino*, excluyendo la complejidad de la experiencia “generizada” y corporeizada?, centrándose, por ejemplo, en la necesidad de combatir el “patriarcado” (al “falocentrismo”), como eje de “opresión” y “poder”, ¿es esto suficiente?, ¿es este el único camino válido? Sin duda es necesario, y las aportaciones de esta línea de trabajo al estado de la cuestión siguen siendo fundamentales, gracias a ellas podemos y debemos hoy, plantear otras preguntas.

## El caso español

Pero en el caso español existe un problema de base: mientras la musicología anglosajona planteó estas cuestiones en el marco de la Society of Music Theory (Kansas City, 1992), en España se reunió alrededor

del 8º Congreso Internacional de mujeres en la música (Bilbao, 1992). Esto marcó su vinculación con diferentes tipos de asociacionismo, determinando su recepción y preocupaciones hasta la actualidad. Lo resume la compositora española Mercedes Zavala, ex-presidenta de la [Asociación Mujeres en la Música](#), en un artículo de 2009, cuando propone que la función de una musicología feminista debería ser "... reivindicar un lugar, y un valor, a la creación musical femenina".

Sin embargo, cuando se planteó en el Society of Music Theory, tal y como quedó reflejado en el dossier "Toward a Feminist Music Theory" publicado en *Perspectives of New Music* (Vol. 32, No. 1, Winter, 1994), lo que se propuso fue un proyecto de teoría musical que abogara, muy *grasso modo*, por la diversidad en la investigación feminista, el estudio de performances sociales, diferentes tipos de "embodiment" y "empowerment", el análisis del cuerpo como parte de la experiencia musical, las contradicciones de la experiencia "generizada"..., en resumen, como "political projects of feminist criticism".

Una vez más esto no supone un juicio de valor ni una crítica, solo expone hechos que requieren ser considerados objetivamente, tal y como sucedió en las ponencias y debates del día 10 de febrero. No puede omitirse que, como indica el DRAE, el *feminismo* es una "Doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres"; y un "Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres." **Iguales derechos, iguales responsabilidades.** Y una de ellas es, a mi criterio, considerar críticamente la petrificación y limitación que está significando reducir los estudios de género a los estudios sobre las mujeres. Si bien es cierto existe una resistencia académica que restringe (o retiene) este ámbito de estudio dentro de asociaciones, institutos o centros de la mujer. A lo que se suma el hecho de que los programas de estudios sobre género y música se construyen sobre esta identificación. Considero que los debates sostenidos du-

rante el seminario dejaron en evidencia cómo las reivindicaciones de este tipo están fomentando otros tipos de exclusión que requieren ser estudiados. Por ejemplo, las aporías contenidas en los llamados "discursos de igualdad de género en la cultura", y tipos de "mesianismo" vinculados con ellos. A lo que agregaría la falta de conocimiento e incluso atención al estado de la cuestión y la bibliografía básica (más allá de textos "oficiales" o clásicos), así como la consolidación de un modelo unidireccional (asociaciones, colectivos, institutos, centros de la mujer), en detrimento del debate teórico. En efecto, como sucede con la opinión pública, dentro de la academia se sigue trabajando con "impresiones" dirigidas, justificadas por activismos concretos. Activismos necesarios, sin duda (he participado en muchos de ellos), básicos y coherentes, pero no únicos.

### Nuevas líneas

Los estudios "queer" por ejemplo, son una línea todavía pendiente, que pone en evidencia los esencialismos fomentados por estas líneas dominantes. Los estudios sobre masculinades, -aunque también de carácter esencialista-, tampoco están teniendo lugar en el debate. Líneas de transfeminismo, transgénero, biopolítica o feminismos "queer" siguen ausentes, a pesar de que ya se están planteando proyectos de investigación experimental que las aplican en los estudios sobre músicas. Pero para que estas líneas pue-



dan desarrollarse necesitamos independizarnos de los “parques temáticos”, llevar los debates a otros foros, y, aunque siguen siendo necesarios, no limitarlas a las mesas “de género” en las reuniones científicas. Entenderlas como categorías de análisis, como proyectos teóricos e historiográficos significativos. Que una comunicación como la de Valeska Cabrera Silva, joven musicóloga que presentó en el seminario primeros resultados de sus investigaciones sobre la figura de Marta Canales Pizarro en la música sacra de Santiago de Chile, tenga un lugar en los debates sobre *Motu proprio*, la historia de la música eclesiástica en el siglo XX, y la historia de la iglesia católica..., en lugar de quedarse enquistada en aporías como la “composición musical femenina”.

## CONGRESOS

### Situating popular musics

Eduardo Viñuela

Hacia varios años que Sudáfrica sonaba como una firme candidata a albergar un congreso internacional de IASPM (International Association for the Study of Popular Music); recuerdo que en 2005, en el congreso celebrado en Roma, Michael Drewett ya había manifestado su interés por organizar uno de estos congresos. Finalmente en Liverpool (2009) se fijó la Rhodes University de Sudáfrica como sede del 16th Congreso internacional de IASPM, que tuvo lugar entre el 27 de junio y el 1 de julio de 2011.

Era el momento de romper con la alternancia Europa – América de los últimos congresos y trasladarse al continente africano, algo que, como señaló en su ponencia John Collins, no sucedía desde el cuarto congreso de la asociación celebrado en Ghana en 1987. La ubicación del congreso influyó en el perfil de los asistentes, que esta vez contó con un menor número de europeos y estadounidenses, si bien fue notable el incremento de participantes procedentes de distintas partes de Asia y Oceanía, así como de varios países

Estos son a mi criterio algunos retos, seguro que nos quedan muchos más... pero no lo sabremos hasta que analicemos objetivamente las resistencias existentes y sus motivaciones. Como coordinadora del [Grupo Musicología feminista](#) de la [Sociedad de Etnomusicología \(SIBE\)](#), -que colaboró activamente en el seminario-, creo en una musicología comprometida con estos retos, con una sociedad plural y en paridad. Felicito a Matilde Olarte y Laura Touriñan, directoras del seminario, por crear un espacio donde poner sobre la mesa estos debates. Gracias.

Este artículo ha sido publicado originalmente en el blog de la autora ([www.susancampos.es/blog](http://www.susancampos.es/blog)) El equipo de ETNO agradece enormemente la autorización para su publicación en la revista.



africanos. En este sentido, los ejes temáticos también incluyeron un mayor número de ponencias sobre géneros musicales, escenas y prácticas de consumo diferentes a las habituales en el contexto occidental y de diferentes periodos, que abarcaron por ejemplo en el caso de Sudáfrica, desde el nacimiento del jazz hasta la música del mundial de fútbol 2010 y la omnipresencia de la estridente vuvuzela.

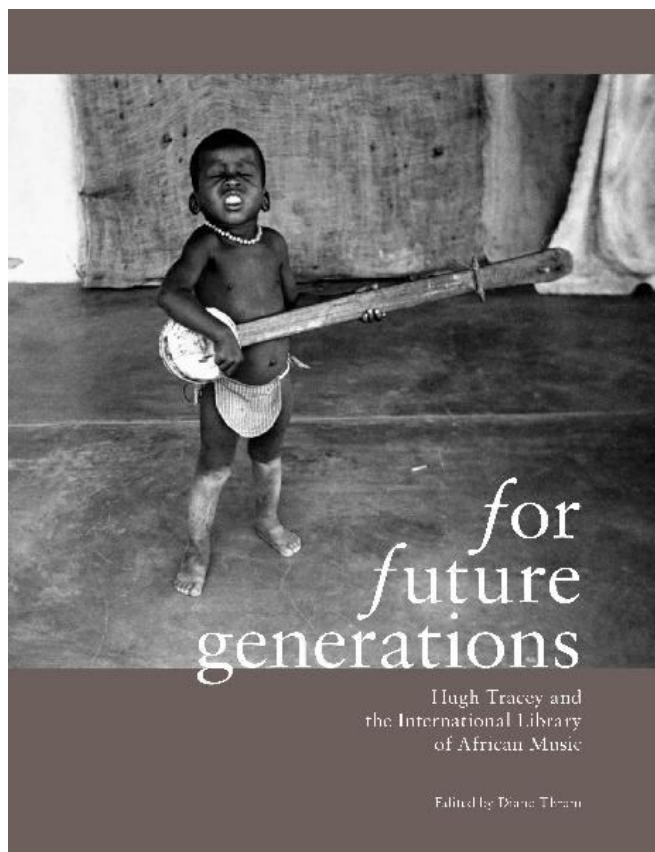


La estructura habitual de cinco grandes áreas temáticas en el Call for Papers se vio reflejada en la organización de las sesiones durante el congreso. Así, cada línea temática protagonizó una sesión plenaria que recogía algunas de las comunicaciones más interesantes o más relevantes de cada eje. El congreso se abrió con una sesión plenaria que se hizo eco de algunos de los debates terminológicos y epistemológicos presentes en el estudio de las músicas populares urbanas en la actualidad, como la problemática sobre las implicaciones de la traducción del término popular music (algo que en español conocemos bien) o sobre las connotaciones y la indefinición del término “popular” dentro de estos estudios de música (se llegó a bromear con un posible cambio de nombre a IASOtherM).

### Ampliación del campo

La primera jornada finalizó con la ponencia de Philip Tagg, en la que reflexionó sobre el estado de los estudios sobre músicas populares urbanas en relación a otros repertorios y puso de manifiesto la necesidad de configurar un nuevo vocabulario específico para analizar las músicas populares. Así mismo, destacó el papel de la IASPM como aglutinadora de un amplio número de investigaciones multidisciplinares, si bien recordó algunos de los objetivos que se fijaron en la fundación de esta asociación que aún están por alcanzar y que pasan por una IASPM interdisciplinar, intercultural e interprofesional.

En los días sucesivos el congreso continuó con su dinámica de sesiones plenarias y paralelas de tres o cuatro paneles simultáneos. Además de las “músicas del mundo”, hubo varias temáticas que destacaron por el número de contribuciones. Por un lado, la relación de las tecnologías de grabación y el consumo musical, con un interesante panel dedicado al cassette, y por otro la música como sector económico más allá de la industria discográfica, con una sesión plenaria en la que se abordó el papel de los conciertos y festivales o el turismo musical como medio de desarrollo económico para una ciudad. Entre los géneros musicales, el



rap y la música dance se impusieron por aplastante mayoría, y fueron abordados principalmente como músicas articuladoras de identidades y configuradoras de escenas locales en diferentes partes del mundo.

### Actividades paralelas

La Rhodes University en Grahamstown acoge desde hace años la International Library of African Music (ILAM). Su fundador, Hugh Tracey, recorrió a lo largo de su vida buena parte del continente grabando diferentes músicas y recopilando instrumentos. Una sugestiva muestra de su trabajo pueden verse en el museo local. La exposición *For Future generations*, organizada en paralelo al congreso, incluía algunas de las piezas de la colección de la ILAM.

El programa incluyó además otro tipo de actividades que, con mayor o menor fortuna, tuvieron su espacio en el congreso. Así, Steven Feld presentó su documental *Hallelujah*, que recoge una versión del Mesías de Haendel interpretado por los “tambores parlantes”



Grahamstown se fue transformando con el transcurso del congreso. Si en los primeros días era habitual encontrar a un buen número de congresistas en los escasos bares de la ciudad, a medida que se acercaba el fin de semana la ciudad se fue llenando de artistas y visitantes de diferentes lugares

de la tribu de los Aka en Ghana; una proyección que se vio interrumpida por cortes de electricidad en la sede del congreso. También se conmemoraron los 25 años de la revista *Popular Music*, y se organizaron excursiones para los participantes en el congreso a un safari cercano a Grahamstown y a la costa de Port Albert.

En definitiva, un congreso muy interesante, en el que se escucharon voces y temáticas no habituales en los congresos internacionales de IASPM, y en el que el reducido número de participantes con respecto a ediciones anteriores permitió una dinámica más sosegada en la sucesión de sesiones y un mayor tiempo para profundizar en los debates que se generaban en cada panel. Como nota anecdótica podemos señalar los repetidos cortes de electricidad durante las tardes, que obligaron a modificar el programa y a celebrar la asamblea general de IASPM de forma improvisada en el hall del edificio. También debemos destacar el frío que nos acompañó durante toda la semana, inclusive en las habitaciones de la residencia y dentro de las aulas (no era extraño ver a ponentes con guantes, gorro e incluso mantas durante las sesiones), no en vano en el hemisferio sur estábamos entrando ya en pleno invierno a esas alturas del año.

debido a la celebración del Grahamstown National Arts Festival, un evento que cada año satura de conciertos, performances, teatro y todo tipo de espectáculos los principales edificios y las calles de la ciudad.

En la asamblea general se acordó que el próximo congreso fuera organizado en España, concretamente en la ciudad de Gijón entre los días 24 y 28 de junio de 2013. Sin duda es una gran oportunidad para conocer de primera mano la intensa actividad que cada dos años tiene lugar en los congresos internacionales de IASPM. Os esperamos en Gijón el año que viene.

La web del congreso de Grahamstown  
<http://www.atahost.co.za/IASPM/>

Congreso IASPM Gijón  
<http://www.iaspm.net/proceedings/index.php/iaspm2013/IASPM17th/about>

Situating popular musics  
 IASPM International Association for the  
 Study of Popular Music  
 27th Junio a 1 de Julio de 2011

**17<sup>th</sup>** International Conference  
**IASPM**  
International Association for the Study of Popular Music

XVII Congreso Bianual de IASPM  
International Association for the Study of Popular Music

Laboral Ciudad de la Cultura. Gijón,  
24-28 de junio de 2013  
[www.iaspm.net/](http://www.iaspm.net/)

## ARCHIVOS

## La colección de Alan Lomax, disponible en la red

ETNO Redacción

Alan Lomax (1915-2002) recorrió el mundo de forma incansable documentando la variedad de la producción musical. Su archivo reunió 5.000 horas de grabaciones sonoras, 150.000 metros de película, 5.000 fotografías y páginas y páginas sobre las costumbres de medio mundo, con especial atención a las danzas.

Buena parte de ese archivo está ya en la red a través de la web de la Asociación por la Equidad Cultural (ACE), creada por el propio Lomax en 1983. Se trata de "una gran fiesta a la que están invitadas las na-

ciones de todo el planeta", como prometió el propio Lomax en 1992. Ahora es posible escuchar desde el ordenador las grabaciones de sus viajes al sur de Estados Unidos, en las que se dieron a conocer Son House o Muddy Waters, que después se convirtieron en figuras del blues urbano. O las canciones que grabó en sus viajes a España, vigilado a veces por la Guardia Civil, que desconfiaba de las intenciones de aquel americano que no cesaba de preguntar a los habitantes de la subdesarrollada España franquista.

Web de ACE: <http://culturalequity.org/>

## PREMIOS

## Susan Campos, galardonada por la Casa de las Américas

ETNO Redacción

Susan Campos Fonseca, investigadora costarricense establecida en España, animadora de incontables actividades en torno a los estudios musicales, ha sido galardonada con el XIII Premio de Musicología casa de las Américas, que otorga la institución cubana del mismo nombre.

Susan Campos dirige el grupo de trabajo sobre Musicología y feminismo de la SIBE (ver reseña de sus actividades en este mismo número de ETNO). Recientemente obtuvo el

título de doctor en musicología por la Universidad Autónoma de Madrid.

El texto premiado versaba sobre *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*. El jurado destacó que el trabajo "propone una mirada original sobre un repertorio poco abordado, incluyendo música 'clásica' o 'académica' y popular o mediatizada, además de emplear el recurso metodológico de acudir a la literatura para establecer un universo de tópicos que sirven de base para el análisis de composiciones y prácticas musicales".

## INDUSTRIA MUSICAL

## Moshito: Conferencia de la industria musical en África

Luis Gimenez e Ignacio Prieto



Moshito constituye el foco central de la industria musical en África. Esta feria —oficialmente denominada conferencia y exposición musical— comenzó su andadura en el 2004 y se realiza anualmente en el distrito cultural de Newtown, localizado en el centro de Johannesburgo (Sudáfrica). En la reciente edición de 2011, el encuentro ofreció durante tres días un amplio abanico de conferencias en más de con más de 100 ponentes y participantes procedentes de toda Sudáfrica, así como de otros varios países del continente africano, EE.UU., España, Canadá y Colombia.

Este evento está consagrado a desarrollar y estimular la industria musical en África, y desde hace varias ediciones sus organizadores han decidido incidir en la digitalización. La industria de la música, tanto a nivel mundial como nacional, está experimentando una transformación derivando a otro tipo de mercado que ya no exige los formatos físicos como el CD. Hoy día, la mayoría de los consumidores de música compramos online o escuchamos música gratis en distintos portales en internet. Factores como la globalización y la innovación tecnológica ha obligado a las discográficas a pensar y alinear sus estrategias a la hora de vender la música.

**Iniciativas y organización**

Moshito pretende favorecer de manera general el desarrollo de los mercados de la música africana, y particularmente apoyar a las compañías discográficas independientes, a través del Departamento de Arte y Cultura del Gobierno sudafricano (equivalente al Ministerio de Cultura español). Además, con el apoyo de SAMEX (South African Music Exports) y el foro de Music Manager de Sudáfrica, Moshito participa todos los años en WOMEX. Su principal enfoque en los mercados internacionales es promover la música africana en el mundo buscando que los beneficios de dicha exportación —fundamentalmente Europa y Norteamérica— reviertan en África.

Como parte de su compromiso con la unidad de la industria y de inclusión, Moshito es una iniciativa conjunta de una serie de organizaciones de partes interesadas clave dentro de la industria de la música sudafricana. Estos son los siguientes: Association of Independent Record Companies (AIRCO), Composers' Association of South Africa (CASA), Creative Workers' Union of South Africa (CWUSA), National Organisation for Reproduction Rights in Music in Southern Africa Limited (NORM), South African Music Promoters Association (SAMPA), Southern African Music Rights Organisation, Limited (SAMRO), The Music Managers Forum of South Africa (MMFSA).

**Programación**

La conferencia inaugural de Moshito 2011 corrió a cargo de Jimmy Griffin y llevaba por título 'Marshall McLuhan was right: The Medium is the Message', Griffin —quien trabaja como consultor para en el sector de la distribución digital de la música— disertó sobre el futuro de la música como entretenimiento. Este discurso de apertura fue el escenario de tres días de intensa



Nomsa Mazwai , premio a la mejor artista sudafricana en 2011

discusión, debate y presentaciones destinadas a estimular la industria de la música en África y capacitar a sus integrantes para operar a plena capacidad.

Geográficamente, esta edición de Moshito se ha centrado en ofrecer una visión extensa del panorama de la industria musical, tanto desde una perspectiva nacional –Sudáfrica-, regional –el África austral, países del SADC- así como panafricana –pues incluye la francofonía y el norte de África-. El apartado sudafricano es sin duda dominante, especialmente en las dos grandes ciudades de Johannesburgo (Gauteng) y Ciudad del Cabo (Western Cape). Así mismo, hubo ponencias dedicadas específicamente a otras regiones del país. Destacó sin duda "Local Lekker?", centrada en la percepción de la música sudafricana desde la ciudad de Durban.

Aquellos que buscábamos inspiración musical la encontramos en la sesión titulada 'Sudafricanos que cambiaron el mundo de la música', junto al veterano Ivor Haarbarger quien estuvo acompañado por Sheldon Leal (Universidad Southdowns): ambos hablaron con profusión de artistas de la talla de Hugh Masekela, Miriam Makeba o Johnny Clegg, y de otros menos conocidos pero fundamentales en la historia de la música en Sudáfrica como Kippie Moeketsi (1925-1983), gran figura del township jazz.

Pero también se ha buscado ampliar perspectivas y

tender puentes hacia el exterior, incluyo temas internacionales como "Una mirada a la política cultural de Colombia y la importancia de los afrodescendientes en Colombia " por el grupo colombiano Sidestepper. Otra conferencia de mirada al exterior fue la que presento Daniel Brooks, titulada "Tour por América del Norte - gira por los EE.UU. y Canadá". Luis Giménez presentó el documental "Los mares del desierto", basado en la música saharai y su impacto global.



Kippie Moeketsi, gran figura del township jazz

La digitalización de la música ocupa una parte cada vez más importante en la industria musical, como quedó demostrado en las principales ponencias y mesas redondas de Moshito. Destacó la titulada "La comprensión del ecosistema digital", que estuvo a cargo de Marc Herson (socio de Hasso Plattner Ventures África), Antos Stella (Connect), Xolani Zulu (SAMRO) y Steven Ambrose (WWWStrategy). Otra sesión que congregó mucho interés fue "El futuro de la música digital en África", con Ben Herson (Nomadic Wax), Gustav Praekelt (Praekelt Consulting), Arthur Goldstuck (World Wide Worx), y Karen Liebenberg (Online

Distribution Alliance África). Otra de las sesiones de pesos pesados de la industria sudafricana fue "Derechos de Autor tendencias globales - La importancia futura de la administración colectiva ". El debate fue dirigido por un panel de expertos, entre ellos Clive van der Mescht (SAMRO), Motsatse Nick y Hooijer Rob (African Affairs CISAC).

**Conciertos**

Moshito llevó a cabo una gran variedad de conciertos en varios lugares en el barrio de Newtown durante la primera semana de septiembre. Cada año destaca el concierto inaugural, que se celebra en la mítica sala "Bassline". Dicho concierto comenzó con el soundsystem de Colombia de Sidestepper, uno de los referentes de la neo-cumbia. Otro gran talento de la noche fue la ganadora del premio sudafricano SAMA al mejor artista nacional 2011, Nomsa Mazwai (hermana de Simphiwe Dana). También tuvimos la oportunidad de ver en acción a Café con Leche, trio

musical integrado por Luis Giménez y dos músicos sudafricanos (Elijah Madiba y Nihangothi Ntambo) que mezcla el township jazz con la guitarra flamenca y otros estilos. Finalmente vimos a Toguna, cuarteto proveniente de la Isla Reunión con un sonido acústico y comercial sin apenas una entidad que los caracterizara del lugar de donde vienen.

El concierto de cierre de Moshito es el otro gran concierto, y lleva por título "Africa Unites". En él se presenta un elenco de artistas africanos. Si en 2010 nos descubrieron a Lexxus Legal, este año destacamos tres: el de la cantante y compositora, Asa; el galardonado músico keniano Eric Wainaina; y la hija de la gran leyenda del reggae sudafricano Lucky Dube, Nkulee Dube.

Colaboración de la Embajada Cultural de España en Pretoria

MOSHITO

Newtown, Johannesburgo (Sudáfrica)

<http://www.moshito.co.za>



XII Congreso de SIBE

**Sonidos del presente, propuestas de futuro:  
Investigación, innovación y aprendizaje  
en las músicas populares urbanas y de tradición oral**

Cáceres (España), 8 a 10 de noviembre 2012  
Universidad de Extremadura  
(Instituto de Lenguas Modernas)

<http://sibecaceres.wordpress.com/inscripcion/>

CURSO

# Del sonido a la palabra. Curso práctico de periodismo musical.

Fernán del Val

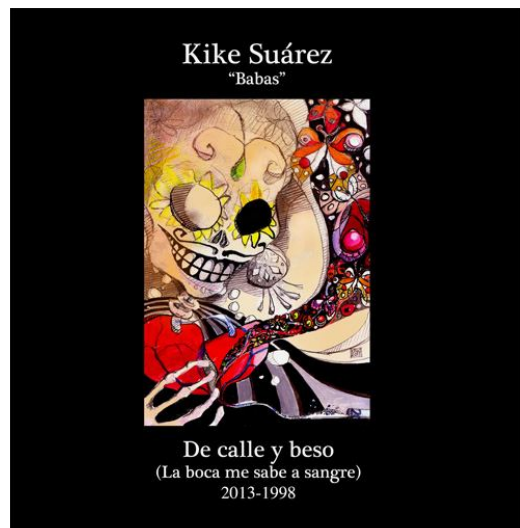
A lo largo de dos meses treinta alumnos de diferentes universidades y carreras han participado en “Del sonido a la palabra”, el primer curso de periodismo musical que se celebra en España. El curso, organizado por *Deoido. Foro de las músicas populares contemporáneas*, nació como resultado de una demanda que la asociación ha ido percibiendo a lo largo del tiempo: prestar atención a la música popular como campo de prácticas, pero desde una perspectiva periodística.

La propuesta central sobre la que se edificó el curso fue la de aunar una visión general del mundo de la música con una perspectiva práctica, por lo que el programa del curso se estructuró en dos partes bien diferenciadas: el primer mes se dedicó a conferencias impartidas por diversos expertos sobre diferentes aspectos de la esfera musical (industria, consumo, nuevas tecnologías...) mientras que el segundo mes se centró en talleres de periodismo musical (crítica, entrevista, notas de prensa y promoción, blogs y reportajes). El curso se realizó en la facultad de periodismo de la Universidad Complutense de Madrid y en el Colegio Mayor Chaminade.

En cuanto a la parte teórica, destacar las charlas iniciales, a cargo del escritor y músico Sabino Méndez, quien expuso de forma sintética la evolución del rock desde sus orígenes hasta la actualidad, y del profesor de periodismo y director del curso, Héctor Fouce, que profundizó en los significados del concepto de música popular. En lo que a industria musical se refiere, tanto Rubén Gutierrez (Fundación Autor), como Ignacio Gallego y Luís Albornoz (Universidad Carlos III) abordaron los cambios en las formas de producción y consumo musical, certificando la defunción de los viejos modelos pero la falta de solidez de los nuevos.

Sobre la situación de la música en directo habló David Novaes (sala Siroco) quien hizo un amplio recorrido por la evolución de los conciertos en Madrid desde los años 70 y primeros 80, en los que dominaba la iniciativa privada con el apoyo de las universidades y los colegios mayores, la segunda mitad de los 80 y los 90, con la entrada de los ayuntamientos y la inflación de los cachés, los 2000 y los festivales, y la situación de forzado reajuste en la que estamos inmersos. Novaes insistió en la falta de preparación de aquéllos que se dedican a gestionar la música en vivo, lo que ha revertido en la poca capacidad del sector público para invertir con criterio en este campo.

En diversas charlas, como las de Iván García-Pelayo (Roaim) o Borja Prieto (Herzio) se señaló que las nuevas formas de consumo priorizan el acceso a la música, y a la cultura, antes que su compra. Spotify fue el ejemplo de este nuevo modelo, si bien la forma de monetizar este acceso sigue siendo problemática, cuestión que también se abordó en las conferencias dedicadas a los derechos de autor. Por un lado el abogado y músico Javier de Torres problematizó las visiones idealistas de la cultura libre. Por otro, Susana J. Carmona y Andrea Kropman incidieron en plataformas como Creative Commons, como ejemplos de una gestión alternativa de los derechos de autor.







Javier Gallego, (Radio 3) , Juanma Latorre (Vetusta Morla) y Héctor Fouce en la presentación del curso en Espacio UFI

## Talleres

Con esta base teórica los alumnos se encaminaron a la parte más práctica. Casi todos los profesores de los talleres insistieron en una realidad incuestionable: la prensa musical, como la prensa en general, sufre una crisis muy importante, y las opciones laborales son escasas. Aun así, “talleristas” como Carlos Barreiro insistieron en que en un contexto como el actual los alumnos tienen la oportunidad de abordar el periodismo musical, desde blogs y páginas web, sin el servilismo que han caracterizado las relaciones entre prensa e industria musical. Barreiro, que impartió el taller sobre reportajes, explicó cómo este género periodístico permite al autor salirse de las habituales dinámicas promocionales (entrevistas a los músicos en gira y crónicas de las mismas) y abordar un análisis del mundo musical mucho más amplio que el que permiten las crónicas y las críticas.

Patricia Godes, una de las plumas más importantes del periodismo musical, y a la vez menos conocidas, y la escritora y periodista Silvia Grijalba, abordaron sendos talleres sobre crítica musical. Ambas lo hicieron desde una perspectiva realista, alentando a los presentes a realizar críticas de discos o conciertos de

artistas que no eran de su gusto, cuestión muy habitual en el trabajo diario de los periodistas. Con ello se buscó que los alumnos saliesen de su propio universo musical para tratar de entender propuestas que les son ajenas, desarrollando cierto sentido de objetividad.

El taller más participativo fue el impartido por Kike Suárez “Babas” -escritor, periodista, músico y demás

actividades ligadas al mundo musical- acerca del mundo de la promoción musical. Suárez, con el apoyo de Chema Gallego, de la agencia Central de Comunicación, propuso a los alumnos organizar como práctica la promoción de un disco suyo. El resultado fue realmente satisfactorio, realizándose dos notas de prensa, consiguiendo varias entrevistas e incluso realizando los alumnos un *teaser* del disco.

En el curso también se realizó una salida, a los estudios de grabación Red Led, en la que Eduardo Lowemberg, director de los estudios, explicó de forma gráfica los cambios que se han producido en los estudios desde los años 60 hasta la actualidad.

El curso contó con el apoyo logístico de Bruno Corrales, quien cada semana fue actualizando información y subiendo fotos del mismo en el blog y en el facebook.

Del sonido a la palabra  
Curso práctico de periodismo musical  
Colegio Mayor Chaminade, Madrid  
8 de marzo al 11 de mayo.

<http://delsonidoalapalabra.blogspot.com>

FESTIVALES

# Cumbia ya!

Rubén López Cano

Del 13 al 15 de octubre de 2011 se celebró en la ciudad de Bilbao, en el tropical País Vasco, el festival *Cumbia Ya!* En él se dieron cita algunos de los músicos, promotores y estudiosos más destacados de la escena cumbiera internacional actual.

La cumbia es un género originario del norte de Colombia y de Panamá que combina rasgos musicales indígenas, negros y españoles. Hacia los años cincuenta del siglo XX, después de su urbanización y modernización al calor del mambo y otras músicas caribeñas, comenzó su incansable difusión por toda Hispanoamérica. Ahora es el géneroailable más apreciado y practicado en ese lugar y por sus nativos desperdiga-



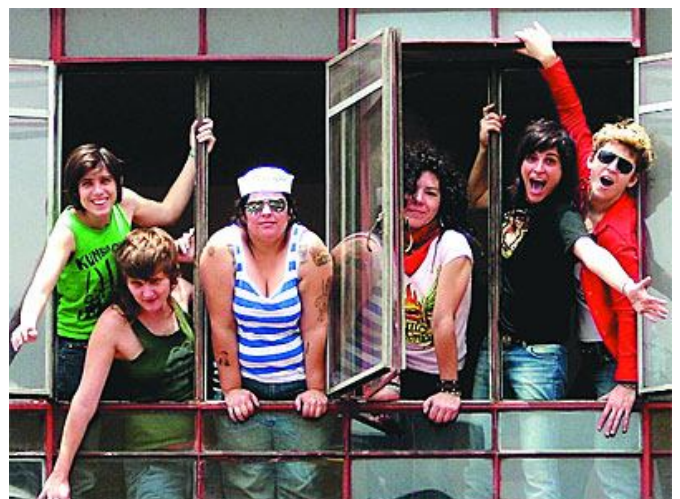
dos por el mundo. Actualmente existen importantes escenas de cumbia en los Estados Unidos y en Europa sus ecos son cada vez mayores.

Un atractivo interesante de *Cumbia Ya!* fue su intento de articular en un mismo evento conciertos, filmes y documentales, una exposición y discusiones académicas. Este formato no es común y evidentemente es necesario explorarlo a profundidad. Hay que propiciar que los devaneos teóricos se muevan un poco más allá de los cerrados círculos académicos y que estos últimos se empapen de un poquito de realidad. El esfuerzo de *Cumbia Ya!* seguramente se puede mejorar. Quizá los espacios, formatos y momentos elegidos

para la actividad académica no hayan sido los adecuados (instalaciones universitarias un tanto alejadas de alumnos, público... y ¡cumbieros!); pero hemos aprendido mucho de este importante ejercicio.

Decisión importante de los organizadores: en las mesas de reflexión coincidieron teóricos, músicos y promotores. Muy importante es resaltar que la cercanía, gentileza y sobre todo, la convivencia de todos los panelistas durante todo el evento propició que se estableciera un interesantísimo diálogo horizontal, sin jerarquías y con mucha libertad que nos evitó los desplantes, resquemores, poses, actitudes autoritarias y otro tipo de sin sabores que estas combinaciones suelen detonar. Es necesario fomentar este tipo de diálogo para generar un nuevo conocimiento sobre la música.

El festival estuvo comisariado por un cumbialatinoamericanizado Iñigo Barandiaran aka Sonido Popular. Los académicos invitados incluyeron a Darío Blanco Arboleda (Universidad de Antioquia, Colombia) que hizo un certero recorrido por la historia de la cumbia; Cathy Ragland (Universidad de Texas-Pan American) expuso el papel de la cumbia en los procesos migratorios de latinoamericanos en los Estados Unidos. Su



Kumbia Queers



visión teórica de lo que el proceso de diáspora teóricamente debe ser, se contrapuso en varias ocasiones con mi modesto testimonio de lo que veo que sucede en España. Esto seguramente nos llevará a más y más diálogo fructífero.

Marco Ramírez del Proyecto sonidero (México) presentó una entrañable historia de vida que mostró a la perfección el papel de la cumbia en la vida de las personas. A mí me tocó hablar en nombre de CumbIASPM-AL, Equipo de trabajo formado por miembros de la Rama latinoamericana de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), para dar una breve oteada a escenas actuales de cumbia en Latinoamérica y algunos casos de su apropiación y rechazo por naciones, diferentes clases sociales o por las identidades de género emergentes.

A la mesa final se incorporaron Sara Brito una de las responsables del Festival CHICO-TRÓPICO de Madrid que habrá que seguir muy atentamente por lo que está haciendo en el ámbito de las músicas latinas en España y Don Manuel López, Dj o Sonidero de Sonido Sonorámico. Los intercambios fueron dinamizados por Diego Ibáñez, músico y productor mexicano.

Los conciertos estuvieron a cargo de grupos importantes como las Kumbia Queers, cumbia-punk que con sus covers de canciones que inciden habitualmente en lo heteronormativo, sacan de la cumbia de su sitio de masculinidad latina exacerbada para cantarle a otras identidades sexuales. Su directo en el interesante espacio BilboRock fue estupendo y atrajo a una parte importante de la escena lésbica bilbaína.

La intervención de Vjs Kumbiera nos mostró sus

“proyecciones imposibles”. Los Caballito djs de Granada entendieron estupendamente el sonido de la vieja cumbia de los cincuenta y cómo mezclarlos con ritmos actuales. Don Manuel López no paraba de meterse conmigo en la muestra de la performance del Sonido Sonorámico.[2] El argentino El Hijo de la Cumbia mostró que viene de buena cuna y el Sonido desconocido Il nos sorprendió de incógnito. El programa de conciertos lo cerró el gran Celso Piña que emblemiza la transnacionalización de esta música con su grito: “pura cumbia colombiana desde Monterrey, Nuevo León”. [3]

En la sección de audiovisual se proyectaron los filmes Proyecto Sonidero (realizado ex profeso para estas jornadas); Totó la Monposina, una voz para Colombia (Catalina Villar, 1999, Colombia, 52min) y El acordeón del diablo (Stefan Schwieter, 2005, México, 90min).

Las jornadas se complementaron con la exposición del Proyecto Sonidero que a partir de fotos, cubiertas de vinilos, equipos de sonido, etc. muestra algo del movimiento sonidero de México. Es importante subrayar que en este montaje intervinieron artistas, gestores, trabajadores sociales, antropólogos etc. Una muestra de los campos de intercambio interdisciplinar tan comunes en nuestros días.

Festival Cumbia ya!  
Bilbao, 13 a 15 de octubre de 2011

Este texto es una versión levemente editada del original publicado en el blog del autor. ETNO agradece enormemente la colaboración

<http://rlopezcano.blogspot.com/2011/11/festival-cumbia-ya.html>

## LIBROS

# El flamenco y los derechos de autor

Juan Pedro Escudero

El flamenco es un ejemplo de patrimonio cultural, el resultado de un producto que ha evolucionado y adaptado con el tiempo. Desde sus inicios fue de carácter popular, en lugar de culto, lo que sin duda marcó su futuro desarrollo. En un primer lugar tuvo influencias árabes y hebreas, y a partir de los años ochenta y la irrupción del Nuevo Flamenco, influencias latinas, del rock o del jazz. Además se han ido añadiendo, fruto de la globalización y la multiculturalidad, elementos que han definido al flamenco como un género híbrido. La fusión y la creatividad de hoy día en el flamenco han dado lugar a la mezcla con casi la mayorías de estilos musicales occidentales.

Si entendemos que el flamenco es creado y ejecutado por artistas e intérpretes, es lógico pensar que sus creaciones (ya sean cantes, piezas de guitarra o coreografías) queden protegidas por el derecho de autor para evitar que otra persona se atribuya la autoría, y por tanto, pueda obtener beneficio económico por su explotación. Y para que los autores y editores pudiesen percibir los ingresos producidos por la explotación de sus obras, surgió la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores).

Bien es cierto que de un tiempo a esta parte asistimos a un escenario convulso en lo que se refiere a los derechos de autor, y más concretamente a su gestión. En España, la SGAE ha estado en el punto de mira de la Justicia, lo que ha provocado un rechazo general a todo lo que haga referencia a esta institución. Algunas de las medidas adoptadas para satisfacer a los autores y artistas las posibles pérdidas económicas provocadas por la copia privada (el llamado canon digital) levantaron una ola de protestas y críticas y consiguieron despertar en la sociedad el interés por todo lo que tuviese que ver con derecho de autor y propiedad in-

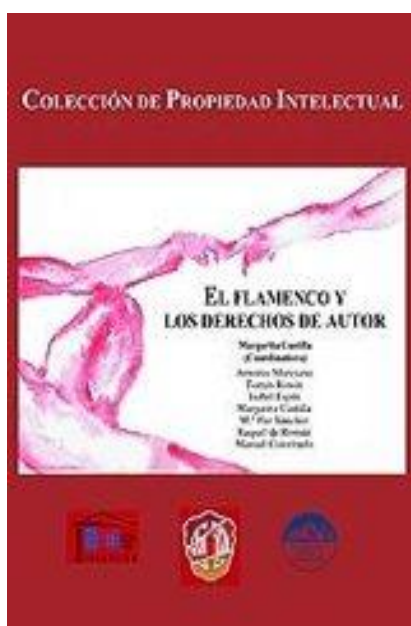
telectual.

El flamenco, como creación artística musical, es protegible como propiedad intelectual de su autor. Por tanto, ante esta situación es lógico preguntarse acerca de la composición del flamenco, tanto de su aspecto musical, como el literario (letras). Muchas de ellas son heredadas de la tradición y el folklore popular, y otras son anónimas, por tanto, ¿quién es el autor: quién creó la letra o el cantaor que la interpreta? ¿Cómo se gestionan los derechos de autor de una música con constantes modulaciones y aportaciones en las letras debido a su carácter tradicional y popular? El presente texto coordinado por la profesora de Derecho Civil de la Universidad de Cádiz, Margarita Castilla intenta contestar a estas preguntas y realiza un análisis del estado actual y la problemática en torno a los conceptos de copyright, derecho de autor y propiedad intelectual aplicados al caso del flamenco.

## Juristas, no musicólogos

El libro es el fruto de las jornadas *El flamenco y los derechos de autor* que se celebraron en Arcos de la Frontera (Cádiz) en noviembre de 2009 y recoge los textos de varios autores relacionados con el mundo jurídico por lo que a pesar de tratar sobre temática musical, el peso recae en la parte legislativa. Es cierto que no es el primer trabajo que analiza las creaciones y obras musicales con los derechos de autor, pero sí es la primera que toma al flamenco como núcleo temático.

En los siete textos que componen el libro se tratan, entre otras, las siguientes temáticas: el flamenco como obra (musical coreográfica y escénica); las versiones, arreglos y utilización de dichas obras; los derechos del compositor de la letra y la música flamenca; el derecho de cita de una obra flamenca en otra musi-



cal o audiovisual y derechos de los artistas, intérpretes, ejecutantes y productores de fonogramas.

Como puede verse, el libro abarca la mayoría de cuestiones referidas al flamenco y el derecho de autor. En cuanto al flamenco como género musical, no hay que olvidar que contiene elementos provenientes del folklore: entre ellos destaca el anonimato de muchas de sus letras tradicionales y la recreación constante de la creación artística. Además, la creación está íntimamente ligada a la interpretación pues, a diferencia de la música culta (que en la mayoría de los casos está escrita en partitura, y por tanto, deja poco espacio para la improvisación y la aportación personal del intérprete), el flamenco nace y renace en cada interpretación de sus cantaores, bailaores o guitarristas. Ello da lugar a obras nuevas (con sus correspondientes derechos) que están basadas en otras obras anteriores.

### Derechos en conflicto

Ahora bien, la legislación vigente introduce el concepto dominio público, que está constituido esencialmente por obras cuyo periodo de protección ha expirado y son de libre utilización (no hay que pagar nada por utilizarlas). Del repertorio flamenco, se puede consta-

tar que una parte importante está compuesto por obras de dominio público (debido al transcurso del tiempo desde el fallecimiento del autor o autores o bien por tratarse de creaciones tradicionales expresiones del folklore), y la parte que no pertenece al dominio público son creaciones que por su originalidad constituyen obras nuevas e independientes y que generan derechos de autor.

El flamenco plantea otro problema que ya se ha enunciado anteriormente, y es que en la mayoría de los casos los autores de la letra y la música son también los intérpretes y ejecutantes, por lo que se generan dos tipos de derecho de autor diferente, y en el caso particular del baile flamenco la dificultad estriba en que, a pesar de que la interpretación no se puede aislar de la obra, dicha interpretación (del cantaor, tocao o bailao) y la obra musical coreografiada constituyen objetos diferentes y, por tanto, recaen sobre ellos sendos derechos de propiedad intelectual separados y distintos.

Todas estas cuestiones son tratadas más ampliamente en el libro, que si bien es de agradecer que se haya dedicado al caso del flamenco, hay que reprochar en ocasiones la falta de ejemplos prácticos que ayuden al lector no especialista en el ámbito jurídico a no perderse en océanos de leyes, decretos, artículos y disposiciones. Algunos autores de los textos reconocen su nulo conocimiento y contacto con el flamenco, dando lugar a un trabajo destinado más a expertos en Derecho que a estudiosos del flamenco o aficionados a la música.

Margarita Castilla (Coordinadora)

El flamenco y los derechos de autor

Editorial Reus; Fundación AISGE, Madrid, 2010,

ISBN: 978-84-290-1604-8

## LIBROS

## Sicus, 20 anys amb Sabor de Rumba

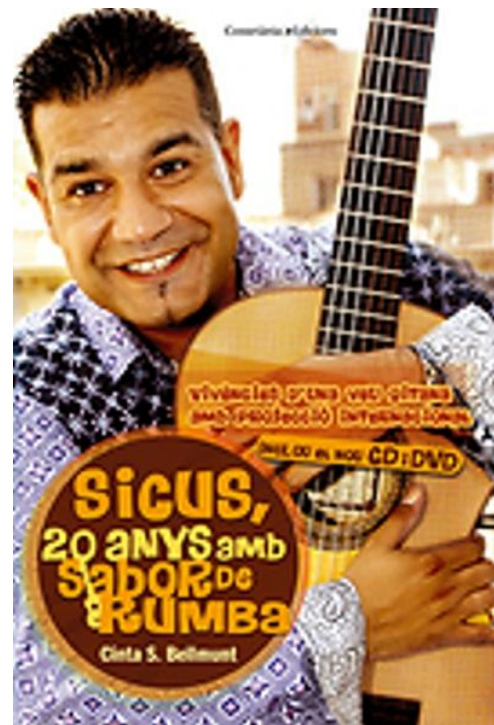
Isabel Llano

Este libro nos acerca por igual a la rumba catalana y a la cultura gitana catalana. Antoni "Sicus" Carbonell (Barcelona, 1974), uno de los músicos más representativos de la rumba catalana actual, narra cronológicamente vivencias personales experimentadas en sus años de vida y en particular en los 20 años de trayectoria profesional en la rumba catalana.

A lo largo de veintidós capítulos, Cinta Bellmunt, encargada de escribir este libro, consigue hilvanar las reflexiones de Sicus, intercalando comentarios y enmarcando las diferentes etapas de la vida del músico dentro del contexto histórico y social del respectivo momento, sin que pierda protagonismo la voz del músico. Por eso, este libro tiene el valor de que es una historia sobre la cultura gitana catalana contada por un gitano y no por otros, que es lo que ocurre con frecuencia cuando se trata de la historia de los gitanos, cuando no es que se ignora, oculta o tergiversa. El testimonio de Sicus, como gitano, como músico y productor y como mediador social, es el telón de fondo a través del cual se dan a conocer las costumbres de los gitanos catalanes, la importancia de la familia, en especial el respeto a los abuelos y los niños, el papel de las mujeres y las relaciones de género, la vivencia de la religión, las formas de ganarse la vida y los problemas que enfrentan, muchos de ellos a causa de los prejuicios sociales sobre los gitanos.

**Biografía**

A nivel musical, en el relato histórico, desde sus primeros años y su temprana afición por la música, ocupa un lugar especial el nacimiento, desarrollo y proyección internacional de Sabor de Gracia, la banda de Sicus, sin dejar de mencionar otras agrupaciones destacadas en la escena de la rumba catalana en Barcelona como *Ai, Ai, Ai* y *Los patriarcas de la rumba*, ni de



reconocer la importancia de Peret y Gato Pérez como precursores de esta música. Desde su rol de mediador social, se pueden apreciar los diversos trabajos con diferentes instituciones para el mejoramiento de las condiciones de los gitanos catalanes y algunos de los cambios que se están dando en la cultura gitana catalana, muchos de los cuales eran impensables años atrás.

El libro incluye CD y DVD, el primero con 14 canciones en solitario -9 en catalán y 5 en castellano-, entre las que hay 3 temas propios y versiones "intimistas" de canciones que Sicus siempre quiso cantar, en la que cuenta con la colaboración especial de Moncho, Steve Hogarts, Neyla Benbey y la voz recitada del motociclista Jorge Lorenzo, en *Canción de un niño de la calle*. El DVD incluye entrevistas (varias a Sicus y una a la autora del libro), grabaciones de actuaciones realizadas desde 1992, videoclips de 4 canciones del CD y de una adicional dedicada al Gato Pérez, fotografías -gran parte se han incluido en el libro- y el trailer del documental *Gitanos Catalanes* dirigido por

Xavier Gaja en compañía de Sicus, realizado en 2011 por Miki Martínez. Este material audiovisual que acompaña el libro es un complemento extraordinario y de buena calidad para los amantes y estudiosos de la rumba catalana.

En cuanto al libro, se ha de señalar que, aunque en los tres capítulos finales se transcriben comentarios sobre Sicus de diferentes artistas, músicos, periodistas, productores y personas de diversos sectores que han seguido su trayectoria, es fundamentalmente el aporte de su testimonio y por tanto es necesario confrontarlo con las voces de músicos gitanos y otras fuentes para tener una visión más completa y contrastada. Por otra parte, algunos comentarios de contexto que hace Bellmunt pretenden abarcar demasiado his-

tórica y geográficamente y parecen forzados y, finalmente, si bien la vivencia de un divorcio puede enriquecer la visión sobre las costumbres gitanas, debería haberse mencionado sin tanto detalle, pues es al fin y al cabo un asunto muy personal. En todo caso, este libro constituye una reivindicación de la cultura gitana y la rumba catalana y debería motivar la aparición de muchos más.

Cinta S. Bellmunt

Sicus, 20 anys amb Sabor de Rumba  
Cossetània Edicions, Valls, Tarragona 2011,  
ISBN: 978-84-15403-51-7

## LIBROS

# Barcelona és bona si la música sona!

Isabel Llano

El pasado día de Sant Jordi salió a la venta este libro, editado tanto en castellano como en catalán, en el que se incluyen fotografías y testimonios de 80 solistas y grupos musicales radicados en Barcelona. El título retoma el refrán en catalán “Barcelona és bona si la bossa zona” (Barcelona es buena si la bolsa sueña) haciendo el cambio de la palabra bolsa por música y con ello dando a la música un lugar de trascendental importancia en relación directa con el bienestar en esta ciudad.

El proyecto de editar este libro es del fotógrafo Xavier Torres-Bacchetta y se empezó a concretar desde mayo de 2009 contando con la producción de Biggi Fischer, el diseño de Ignasi García y los textos de Miguel Amorós. Según los responsables, la idea era incluir bandas de músicas urbanas y de raíz y que tuviesen una relación especial con la música en las calles de Barcelona, además de que tuviesen algún disco editado. Sin embargo, mencionan que al final se dejaron llevar más por su intuición y sus gustos, sin pretender



centrarse en un estilo concreto y siendo conscientes de que durante la creación del libro muchas de las bandas incluidas habrían dejado de existir. El libro dedica dos páginas a cada banda o músico, una ocupada por la respectiva foto en un lugar de la ciudad y la otra por 5 párrafos en los que el grupo o solista 1º explica por qué eligió el lugar de la foto, 2º define el estilo de la música que interpreta, 3º anota qué significa la música para sí mismo o para el grupo, 4º comenta qué papel ha tenido Barcelona para el nacimiento de la banda, entre otras relaciones que pueda

tener con la ciudad y 5<sup>o</sup> cuenta una anécdota. Después del apartado de bandas/solistas hay 10 páginas dedicadas a aquellos que están detrás y delante del escenario. Encontramos, por cada página, 2 fotos y los testimonios -sobre lo que consideran respecto a la música en Barcelona- de los respectivos managers, productores, técnicos de sonido, entre otros.

Esta publicación ha provocado gran entusiasmo en los responsables de la misma así como entre los músicos que participan en el ejemplar y en todos aquellos interesados en saber más sobre la vida musical en la Ciudad Condal. Sin embargo, para los estudiosos de las músicas urbanas en Barcelona, este libro no ofrece mucha información ni mayores análisis. A pesar de intentar curarse en salud con todas las explicaciones anotadas en la introducción sobre la aparente amplitud y/o subjetividad de criterios que sustentan la selección de las bandas, y decir que con el libro se confirma que la idea original de mostrar la abundante vida musical de Barcelona estaba clara, el libro tiene carencias que se habrían podido solventar: respecto a cada banda y solista que ya no hace parte de la escena musical de esta ciudad se habría podido anotar el periodo en que estuvieron existiendo como tal.

Para el caso de las que continúan existiendo, valdría haber anotado el año desde el cual se han creado, el lugar de procedencia -más aún teniendo en cuen-

ta que algo que se refleja en estas bandas es la variedad de lugares de origen- y los nombres de los integrantes, con todo y que éstos son muy cambiantes, al menos los que constan en la foto. Sobre las bandas que existen pero no constan en el libro porque por diversos motivos no pudieron participar, se podría haber hecho una pequeña referencia, si es que ya tenían sus datos. En relación con los nombres de las agrupaciones y solistas, algunas veces solo aparece el logo y en ocasiones es ilegible o de dudosa comprensión. Sin hacer comentarios sobre las fotos, lo cual merecería un análisis aparte sobre cómo se representan los músicos, hay algunas que hacen referencia a un grupo y solo aparece el cantante, como en el caso de *Sabor de Gracia* en que solamente se fotografió a Sicus Carbonell. Estas faltas de precisión en los nombres también se dan con los managers y demás personas que están detrás o delante del escenario, alguno no incluye ni el apellido. De manera que, tal y como se anota en la introducción, sin pretenderlo este libro es un poco diccionario de bandas, una guía sobre Barcelona y sus lugares relacionados con la música. En últimas, considerando los comentarios aportados por las bandas y solistas, es sobre todo un intento de documentar la relación de los músicos con esta ciudad, y como tal se agradece.

Xavier Torres-Bacchetta (Fotografía) y

Miguel Amorós (Textos)

Barcelona és bona si la música sona!

Satelite K, Barcelona 2012.

ISBN: 97884-615-8310-2

**Trans** }}}

Revista Transcultural de Música  
Transcultural Music Review



Trans 16 ya está en camino.

Incluye dossier especial *Nuevos usos de la música en los fenómenos audiovisuales*,  
coordinado por Teresa Fraile, Eduardo Viñuela y María Edurne Zuazu

Búscalo en <http://www.sibetrans.com/trans/>



## LIBROS

## Vigo a 80 revoluciones por minuto



Héctor Fouce

Empezar una reseña sobre libros de música popular con la queja de que hay poca producción es casi un clásico. Pero un clásico en vías de extinción. Cada vez más, académicos, periodistas o curiosos bien informados escriben sobre lo que ellos conocen bien y la sociedad en general no tanto. Hay un campo literario en ebullición.

Llama especialmente la atención cómo en los últimos años la producción de libros sobre la movida madrileña ha sido constante. Hasta la Comunidad de Madrid se lanzó a organizar los fastos del aniversario del movimiento, produciendo un enorme catálogo bien difícil de leer pero hermoso. Era tiempo de que se empezase a saber sobre las otras movidas, y de entre ellas sin duda destacó la de Vigo. Emilio Alonso, que estuvo en primera línea desde su programa de radio *A trincheira* lo cuenta, en gallego, en su libro. Si alguien duda del interés general del libro, merece la pena que sepa que lleva cinco meses entre los más vendidos en gallego, tres de esos meses en el número uno.

Que una ciudad como Vigo haya tenido no sólo la producción cultural sino la repercusión nacional que esta alcanzó es poco menos que un milagro. La España de los ochenta seguía siendo terriblemente centralista por muchos estatutos de autonomía que se hubiesen aprobado. Las radios, las teles, los periódicos, estaba instalados en Madrid y los periodistas informaban sobre lo que pasaba a su alrededor. Pero en una mediana ciudad de provincias, acuciada por la crisis industrial, surgieron nombres que están en el panteón de la música popular española como Siniestro Total, Os resentidos, Semen Up o Aerolíneas Federales. Y lograron ser escuchados en toda España (y parte de Portugal).

El libro de Emilio Alonso huye de heroicidades. Apela, más bien, a las casualidades. Explica la movida de Vigo como una reacción a un contexto. Por una parte, una huida hacia delante de ciertos jóvenes de una ciudad atrapada entre la grisura del postfranquismo y la negrura de las perspectivas en la reconversión naval e industrial. Por otro, los nuevos espacios de expresión que surgen para los renegados: el bar Satchmo, los festivales de Castrelos, el suplemento de diario local *PharoT he BeGo* o el programa de radio *A trincheira*. En esos espacios, el grupúsculo de jóvenes decididos a no estarse quietos encontró un punto de unión y de intercambio y empezaron a pasar cosas.

El libro de Alonso va repasando cada uno de esos lugares y eventos, tomando como punto inicial el concierto de debut de Siniestro Total en los Salesianos. Recupera textos de la época, los combina con entrevistas actuales, aporta documentos originales. Todo en ello en una narración fluida, implicada con su objeto pero sin los excesos emocionales que tan habitua-

les suelen ser en estos textos memorialísticos. Aquí no hay hagiografías, pero tampoco ajustes de cuentas.

Sin duda alguna, este libro viene a cubrir un hueco en el conocimiento de la música popular española. Aporta las claves para entender el milagro de Vigo y sirve de muy interesante contrapunto a los textos sobre la movida madrileña. Es, además, una excelente guía para recuperar grupos que aún hoy sue-

nan descacharrantes, irreverentes, enérgicos. No defiende que cualquier tiempo pasado fue mejor, pero obliga al lector a preguntarse si hemos ido a mejor. ¿Alguien se imagina ahora a unos nuevos Siniestro Total sonando en la radio del coche o en la televisión con los acordes de Me pica un huevo?

Emilio Alonso Pimentel

Vigo a 80 revoluciones por minuto

Xerais. Vigo. 2011

I.S.B.N.: 978-84-9914-303-3

## LIBROS

# Fragmentos de una década

Héctor Fouce

Contemos batallitas para los niños. Repasemos la historia reciente de la música popular década a década. Los 50s fueron la era del rock'n'roll, con los 60s llegó la psicodelia, en los 70s fuimos sacudidos por el punk y el disco, los 80s vieron la llegada de los sintetizadores, mientras que en los 90s se abrieron camino el indie rock, el hip-hop y la electrónica. ¿Y qué pasó en los primeros años del siglo XXI, papá? Ufff, demasiadas cosas, hijo. Algunos revivals, pocas novedades, algún que otro ocaso.... De hecho, hijo mío, no estoy seguro de que esa década haya terminado aún.

¿Cuántas canciones y libros se habrán escrito sobre el siglo XXI? Cuantas esperanzas, cuantas expectativas... Cuantas desilusiones. Si el fin de siglo fue confuso, la arrancada del siguiente no le fue a la zaga. En cuatro días pasamos de la caída del muro de Berlín al 11S y de ahí a la crisis global. La historia se acelera, los hechos se suceden a toda velocidad. En la música sucede lo mismo. Ya no parece haber estilos que pervivan décadas, movimientos que vayan más allá de un breve ciclo mediático.

Sin embargo, la primera década del siglo XXI ha sido testigo de un buen puñado de cambios y de unas cuantas buenas canciones. No deja de ser la década en

la que emergen LCD Soundsystem o Arcade Fire. La década en la que Wilco alcanza la madurez, así como Los Planetas o Nacho Vegas. Son los años en los que los imberbes ruidistas del indie patrio de los noventa se dejan crecer el vello facial y exploran nuevos caminos, de la electrónica a la canción de autor.

Pero la música no es sólo sonido. Es un mundo en sí mismo, una multiplicidad de prácticas que se relacionan con quiénes somos, qué hacemos, cómo pensamos. Y esas prácticas cambiaron radicalmente al cambiar el siglo. La memoria es perversa y tiende a fallar, así que es necesario recordar que en esa década de principios de siglo se libraron las batallas más cruentas de la música digital, fenecieron algunos aventureros de la red musical y emergieron los nuevos gigantes, como la familia Apple (ipod, itunes, iphone) que tanto ha cambiado la forma en la que escuchamos música. Los festivales ingleses con los que los indies de los 90 soñaban dejaron las verdes campiñas y se instalaron en las playas nacionales antes de ser barridos por la gran ola de la crisis de la deuda pública.

En esos años, sin que apenas nos diésemos cuenta, cambiaron los nombres, las canciones, los lugares, los momentos y las herramientas para escuchar música. Carlos Pérez de Ziriza, a la manera de un arqueólogo, repasa año a año ese confuso periodo, separando el

oro del polvo, lo recuperable de lo que no merece salir del olvido. Nos recuerda que hay discos olvidados que supusieron un shock en su momento y que, a la inversa, nombres que asoman tímidamente van creciendo hasta nuestros días. Nos sonroja al recordarnos cómo y cuándo escuchábamos música hace apenas unos años. Si bien es cierto que la organización cronológica hace que las tendencias se hagan sentir con menos fuerza, permite al autor detenerse en momentos y nombres y ponerlos bajo escrutinio microscópico.

Con todo, posiblemente lo mejor del libro es su efecto secundario: deja unas maravillosas ganas de explorar

o recordar música. Para facilitar la tarea, al final de cada capítulo hay una lista de los grupos y nombres mencionados, con sus correspondientes discos. El melómano se da cuenta, a la luz de la narración del libro, de que ha olvidado cosas, de que otras se le pasaron por alto, de que en medio del aluvión estaban surgiendo tendencias que merece la pena visitar.

Carlos Pérez de Ziriza  
Fragmentos de una década  
Lleida. Milenio. 2011  
ISBN: 978-84-9743-434-8

## LIBROS

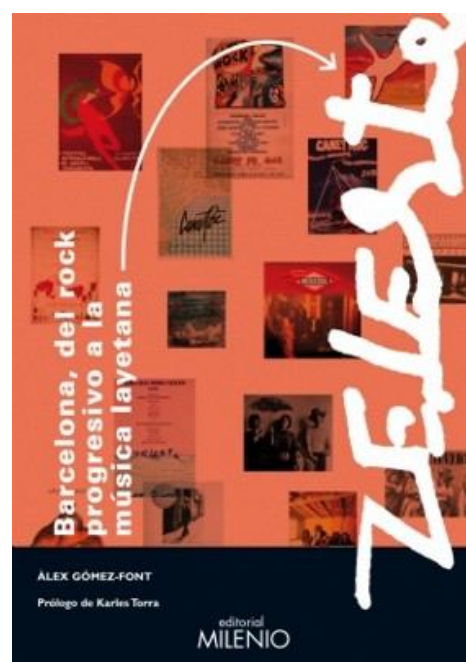
# Barcelona, del rock progresivo a la música layetana

Fernán del Val

La revolución punk de finales de los 70 tuvo diversos efectos dentro de la música y la cultura popular, pero uno de los más duraderos es la forma en que dejó obsoleto al rock progresivo, cuestión a la que no es ajeno el rock español. Si la Movida, el rock radical vasco o los cantautores catalanes han sido analizados y explicados en diversos textos, el rock progresivo en España sigue siendo un terreno un tanto virgen.

Por ahí el texto de Gómez-Font gana enteros: cubre un espacio importante de la música popular española y lo hace con buen criterio, a partir de la historia oral, buceando en los recuerdos de aquéllos que protagonizaron esa escena. El autor focaliza su estudio en Barcelona, la principal escena de rock progresivo en los años 70, si bien marca dos períodos claramente diferenciados dentro de la misma: desde finales de los 60 hasta el 73 sitúa Gómez-Font el rock progresivo, mientras que del 73 en adelante (finales de esa misma década) se desarrolló la llamada música layetana.

Dentro de la primera etapa, del llamado rock progresivo, el autor encuadra a bandas como Máquina!, Vértice, Agua de Regaliz, el primer Pau Riba de Dioptría.



Una característica interesante de esos grupos es que muchos de ellos cantaban en inglés. La razón no era de tipo político (evitar la censura), sino más bien de tipo generacional: el catalán era la lengua de los cantautores, mientras que el castellano lo utilizaban los grupos comerciales (Los Salvajes, Los Brincos, Los Sírex...), por lo que cantar en inglés era una forma de ruptura, de ser diferente. Musicalmente los grupos coincidían en la influencia del blues-rock y del jazz, en realizar canciones muy por encima de los 3 minutos y en los largos pasajes instrumentales.

A partir del 73 en Barcelona se dio una explosión de cultura libertaria y underground, con revistas como *Ajoblanco* y *Star*, artistas como Ocaña, dibujantes de comix como Nazario... en medio de ese ambiente apareció la sala Zeleste, que fue el centro de esa nueva escena, el rock layetano o la música layetana, convirtiéndose también en agencia de management y sello discográfico. Musicalmente la escena era muy rica y diversa, como señala Gómez Font: "...dentro de la música layetana encontramos el universo galáctico de Jaume Sisa, la experimentación musical de Tropopausa, la búsqueda de raíces populares de la Rondalla de la Costa, el jazz elegante e innovador de Blay Tritono, la mezcla de la música popular española y los compositores contemporáneos de Música Urbana, la rumba eléctrica de Gato Pérez, el redescubrimiento de la música de baile por parte de la Orquesta Platería..." (p. 102). Muchos grupos de la escena coincidieron en buscar, partiendo del jazz de Miles Davis, el jazz-rock de Chick Corea, el rock de Frank Zappa o el Canterbury sound, un sonido propio a través de la mezcla de esas influencias con la rumba, la sardana o la música latina.

A pesar del buen uso que el autor hace de las entrevistas realizadas, se echa de menos más presencia de materiales documentales de la época, ya sean revistas musicales (*Disco Exprés*, *Vibraciones*, *Popular 1*) o undergrounds (*Star*, *Ajoblanco*, *Ozono*), materiales que aparecen citados en la bibliografía pero poco presentes en el cuerpo del texto. A través de ellas el autor podría haber situado de forma más precisa la recepción que tuvo la escena en el mundo musical de la época, cuestión muy importante para entender su posterior devenir.

En el apartado dedicado a la caída de la música layetana los discursos que el autor reproduce explican la pérdida de importancia de la escena a partir de dos cuestiones: poco apoyo institucional y poco apoyo mediático, a causa del boom de la Movida madrileña. No sorprenden esas afirmaciones en tanto que pare-

ce ya un lugar común en los textos sobre música popular en España el culpar a la Movida madrileña, y a la supuesta manipulación política que de ella hizo Enrique Tierno Galván, de todos los males de la cultura de la Transición (los heavies y rockeros también suelen apuntarse a estos discursos). Pero si vamos a la prensa musical del período encontramos que tiempo antes de la emergencia de la Movida no eran pocos los periodistas (Jesús Ordovás, Antonio de Miguel, Diego A. Manrique, Oriol Llopis...) que criticaban el rock layetano, críticas que coincidían con el sentir punk del período, y que entendían que la música layetana, como el rock progresivo, eran estilos complejos y fríos para la audiencia, en los que primaba más el virtuosismo que la comunicación con el público.

El texto habría ganado en profundidad incluyendo una reflexión sobre estas cuestiones, sobre cómo la escena empezó a perder cohesión interna (algunos grupos importantes se negaron a trabajar en cooperativa con Zeleste), así como en la desafección que el público empezaba a mostrar. No hay que olvidar que algunos grupos de la escena, ante los cambios en los gustos populares, trataron de acercarse a la nueva ola y "modernizar" su sonido, como les ocurrió a Companyía Eléctrica Dharma (también algunos grupos heavies y rockeros se subieron a ese carro) con escaso éxito.

Los materiales gráficos, la bibliografía y la discografía seleccionada, y las audioguía que están disponibles en la web del autor: <http://www.alexgomezfont.com/?q=node/10>

Álex Gómez-Font.

Barcelona, del rock progresivo a la música layetana

Lleida: Editorial Milenio.2011.

ISBN 978-84-9743-462-1.

## ENSAYO

## Una canción para el cambio

Bernat Rebés

Algunas veces la música enciende chispas de revolución. Qué mecanismos psicosociales pone en funcionamiento, qué comunidades de sentimientos o relaciones de afinidad consigue trazar en colectivos formados por individuos que no se conocen entre sí, por qué se produce en ese lugar y momento y no en otro, o por qué esa canción y no otra consiguen desencadenar una respuesta masiva, son misterios que no pretendemos tratar de desvelar en este breve artículo. El único propósito de éste es contar esa vez en que una sola canción hizo soñar a una generación y casi a un país entero, y cómo todo quedó en agua de borrajas unos meses después, y una vez más se cumplió el ciclo de lo establecido y todos quedaron a la espera de una nueva chispa que los hiciera despertar de nuevo.

Deolinda, joven grupo lisboeta de fado contemporáneo con dos discos en su haber ["Canção ao lado" (2008), "Dois selos e um carimbo" (2010)], subió al escenario del Coliseu do Porto por segunda noche consecutiva el 23 de enero de 2011. Después de casi dos horas de concierto, en el segundo bis sorprendió al público con una canción imprevista. Era "Parva que eu sou", compuesta pocos días antes, con una letra que denunciaba irónicamente la precariedad laboral de la juventud portuguesa, la falta de expectativas de futuro, el desamparo político en el que se encuentra, la impotencia de saberse con más estudios y menos trabajo que nunca, la explotación laboral a la que son sometidos los más afortunados, que gozan de prácticas en empresa mal remuneradas, y la acritud de un contexto de inmovilismo en el que parece que cualquier tentativa de cambio está condenada al fracaso. Pero esta vez el mensaje no iba a caer en saco roto. El público captó la ironía desde el primer verso ("Sou da geração sem remu-

neração"), aplaudió admirado el ingenioso final de la primera estrofa ("que mundo tão parvo / onde para ser escravo / é preciso estudar"), y ya no dejó de aprobar cada uno de los versos hasta el estallido final, una ovación que duró largo tiempo y que no iba sólo dirigida al grupo, sino que era una reivindicación en sí misma.

Con los vítores y aplausos a "Parva que eu sou", el público no decía "qué buena canción", sino "cuánta verdad en esas palabras, estamos hartos de esta historia". Hay que decir que Deolinda no es un grupo políticamente comprometido, a pesar de que una de sus canciones del primer disco, "Movimento Perpétuo Associativo", con la que acabaron la actuación, es un llamamiento claro a la movilización ciudadana.

Horas después, un grupo de amigos que había asistido al concierto, impulsado por la energía de aquellos minutos mágicos, decidió convocar una gran manifestación a nivel nacional. El medio principal de difusión de la propuesta fueron las redes sociales, con Facebook como protagonista, y eso en un momento en el que en Egipto se iniciaba la última fase de la revolución que derrocaría el régimen de Mubarak 18 días después. Es difícil no ver en esta coincidencia algún tipo de relación, dado que la prensa internacional, en esos días, llenaba todas las portadas con las noticias que llegaban de Egipto y la importancia de las redes sociales como vehículo de difusión de la revolución estaba en boca de todos. Por lo tanto, no parece descabellado pensar que los jóvenes portugueses se pudieran haber sentido inspirados por los movimientos egipcios y trataran de provocar una revolución parecida utilizando las mismas herramientas.

**Geração à Rasca**

Con el nombre de Protesta da Geração à Rasca (lo que se podría traducir como Protesta de la Generación

de los Apurados o de la Generación Desesperada) se convocó una gran manifestación para el 12 de marzo de 2011. Mientras se acercaba la fecha, la noticia creció como una bola de nieve y la canción de Deolinda se difundió como el humo como portadora del mensaje. Las bases de tal movimiento eran tan simples y aglutinadoras que podían conseguir un amplio respaldo de la sociedad portuguesa, sin limitarse a apelar a la juventud. Se declaraba como un movimiento acéfalo (sin representantes oficiales, sin cabezas visibles), apartidario, laico y pacífico, reivindicaba el respeto a derechos fundamentales incluidos en la Carta de Declaración de los Derechos Humanos y se amparaba en el Artículo nº 21, "Derecho de Resistencia", de la Constitución Portuguesa (fraguada en el ambiente posterior a la Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974 y aprobada el 2 de abril de 1976), en la que se dice que "Todos tienen el derecho de resistir a cualquier orden que ofenda sus derechos, libertades y garantías y de repeler por la fuerza cualquier agresión, cuando no sea posible recorrer a la autoridad pública".

Debido al clima de profunda crisis económica que dominaba Portugal en esos momentos, lo que al principio pareció ser una reivindicación casi estudiantil empezó a extenderse a otras capas sociales, y esas bases simples en las que se asentaba el movimiento posibilitaron la adhesión masiva a la protesta. Bajo la idea de "Todos estamos à rasca", la llamada se extendió a "todos los desempleados, «quinientoseuristas» y otros mal remunerados, esclavos disfrazados, subcontratados, contratados temporalmente, falsos trabajadores autónomos, trabajadores intermitentes, temporeros, trabajadores-estudiantes, estudiantes, madres, padres e hijos de Portugal", según rezaba el manifiesto colgado en el blog de los impulsores anónimos del movimiento.

Finalmente llegó el día. A las 15h casi no se podía acceder a la Praça Marquês de Pombal de Lisboa. La afluencia masiva de participantes hizo que las últimas manifestaciones importantes, como la que se produjo

contra la Cumbre de la OTAN el 20 de noviembre o incluso la huelga general del 24 de noviembre de 2010, parecieran juegos de niños. Cuando la cabeza de la columna humana alcanzó la Praça do Rossio un par de horas más tarde, los 3 km de la Avenida Liberdade hasta el inicio del recorrido seguían atestados de gente y la cola todavía no había avanzado ni un paso. El carácter de la protesta fue en todo momento festivo, con música, cánticos, gritos y algunos bailes, y la presencia policial, a ojos de un barcelonés acostumbrado a los dispositivos antidisturbios de los Mossos d'Esquadra, fue casi inexistente.

### **El silencio de Deolinda**

Deolinda brilló por su ausencia. El grupo lisboeta se limitó a cantar una canción a la que la sociedad dio sentido y convirtió en himno de la manifestación (a pesar de que, en el día de la verdad, pocos habían memorizado la letra de tan reciente e inédita canción), pero en ningún momento Deolinda tomó partido, ni en declaraciones a la prensa ni en apariciones públicas. Quienes sí estuvieron oportunamente presentes, montados en la parte trasera de una furgoneta y bien amplificadas, fueron los televisivos Homens da Luta, famosos por ser un producto del canal TVI y por ser, en 2011, los encargados de representar a Portugal en el Festival de Eurovisión con su canción "A luta é alegria", una parodia de los cantantes revolucionarios involucrados en el 1974, en especial de Zeca Afonso, autor de "Grândola Vila Morena", la canción que sirvió de emblema en la Revolución de los Claveles.

La participación de esta banda humorística fue un arma de doble filo. Por un lado, su papel en la televisión es ambiguo. Son como bufones, a quienes se consiente poner el dedo en la llaga de los gobernantes, pero al mismo tiempo sirven de válvula de escape de toda voluntad de crítica, convirtiéndola en mera parodia y, por lo tanto, políticamente inocua y desmantelada, como un carnaval consentido y aun deseado por el poder. Su papel en la manifestación se tiñó de estas mismas características. Por un lado, animaron a la



multitud a entonar eslóganes revolucionarios, cantaron incluso solemnemente “Grândola Vila Morena” y “Parva que eu sou” (canción a la que unas semanas antes habían cambiado la letra, en televisión, volviéndola más explícitamente crítica y, al mismo tiempo, más de brocha gorda, provocando que perdiera la fina ironía que cautivó al público originalmente), pero acabaron haciendo de su aparición el centro de atención, convirtiéndola en una especie de concierto, y haciendo bailar a los asistentes alegremente al son de “Luta luta, camarada luta”, estribillo grotesco e intencionalmente anacrónico por el uso de la palabra “camarada”, que tenía sentido en su contexto en 1974 pero que hoy en día sólo puede producir el rechazo de la mayoría de los que se sienten identificados con el movimiento de la Geração à Rasca.

### **Manifestación y evanescencia**

La manifestación se alargó varias horas. A falta de un itinerario previsto y de un punto de llegada oficial, la multitud se disgregó en varios ramales. Algunos subieron hacia el Chiado por la Rua do Carmo, otros siguieron por la Rua Áurea hasta la Praça do Comércio, otros invadieron la Praça da Figueira y los más dieron vueltas y vueltas a la Praça do Rossio como si fuera la Kaaba de la Meca. Al final, paulatinamente, la gente se fue dispersando y hacia las 21h los que no se habían ido a sus casas se refugiaron en los bares y siguieron con interés los telediarios, con la secreta

esperanza de aparecer en pantalla.

La capacidad de convocatoria del Protesto da Geração à Rasca fue algo sin precedentes en los últimos años. En todo el país se produjeron, a diversa escala, manifestaciones secundando la descrita. Según la Polícia de Segurança Pública, la participación en Lisboa fue de unas 100.000 personas. Según otras fuentes, de unas 200.000. En Oporto, entre 60.000 y 80.000, según las fuentes. Fue seguida oficialmente con amplia participación en 11 ciudades portuguesas, más algunas otras en las que el seguimiento fue espontáneo. ¿Y después? Al contrario de lo que sucedió en el 15M español, este movimiento agotó sus fuerzas en un solo día, y fue incapaz de aprovechar las circunstancias políticas que se avecinaban. Quizá no logró alcanzar la “energía de activación” necesaria para desencadenar una reacción irreversible. Quizá las circunstancias del país no estaban aún preparadas para algo así y todavía requerían demasiada energía para activar un proceso de cambio. Todo quedó en una anécdota y una gran sensación de frustración.

El 23 marzo 2011, con los votos a favor de toda la oposición, se aprobaron en el Parlamento portugués 5 resoluciones de rechazo al IV Plan de Estabilidad y Crecimiento (PEC IV) presentado por el gobierno socialista en minoría parlamentaria. Después de este

fracaso, el Primer Ministro José Sócrates pidió la dimisión al Presidente de la República, Cavaco Silva. La Geração à Rasca, si es que todavía existía, parecía dormida, o en todo caso este acontecimiento lo sintió ajeno o lejano.

Enseguida empezó una campaña electoral desenfundada que sumió en el olvido todos los sueños. La política oficial ahogó la política de la calle. Desde entonces sólo se

habló de los candidatos. Cuando el 15M despertó en España, hubo todavía algunos (con una notable participación de españoles y de otros extranjeros) que trataron de arrancar de nuevo en Lisboa. Después de una breve concentración enfrente del Consulado español, se desplazaron a la Praça do Rossio, donde estuvieron acampados durante algunos días, en una experiencia que fue muy enriquecedora para los participantes pero que no obtuvo ninguna respuesta social y se limitó a un grupo de conocidos y activistas políticos alternativos de los círculos intelectuales de izquierda de la capital portuguesa. Con la llegada de las elecciones el 5 de junio, la plaza fue desalojada pacíficamente, y esa noche el candidato del conservador Partido Social Demócrata, Pedro Passos Coelho, subió al poder.

Desde entonces, lo único que queda de "Parva que eu sou" y de la Geração à Rasca es un recuerdo de sueño truncado. Permanecen, eso sí, más allá de los partidos políticos oficiales, los núcleos duros del activismo político y un tejido asociativo de gran potencial, a pesar de que se encuentra poco coordinado y un tanto desmembrado. En Lisboa, numerosos colectivos luchan por prender de nuevo la chispa de la revolución, a veces aferrados nostálgicamente al 74, aunque hay que recordar que la Geração à Rasca abrió una brecha en el sistema político por el camino del apelo individual a través de las redes socia-



les, y no a través del movimiento asociativo, por lo que tratar de reavivar el fenómeno por esta vía parece tan poco probable como lo era provocarlo partiendo de cero.

Entre los colectivos que trabajan en la línea del cambio de conciencia política destaca, por razones musicales que justifican su mención en esta revista, el Coro da Achada, que desde septiembre de 2009 se dedica a cantar canciones revolucionarias de todos los tiempos y de todos los lugares, en la lengua que sea. Además de la importancia que tienen, como lugar de encuentro, debate y puesta en práctica de nuevas formas de organización colectiva, los ensayos que se celebran todos los miércoles a las 21:30h en la Casa da Achada (Centro Mário Dionísio), el coro lleva su repertorio allá donde se le requiere, por contrato o por propia iniciativa, y fue una de las voces que se hicieron oír el 12 de marzo de 2011. El Coro da Achada, como tantos otros portugueses que permanecen en la sombra, sigue trabajando y espera con ilusión mezclarse de nuevo con el gentío de la Avenida Liberdade y cantar para que la próxima vez las voces no sean acalladas al caer la noche.

La canción "Parva que eu sou", de Deolinda, en el Coliseu do Porto (enero de 2011):

<http://consolatajovem.blogspot.com/2011/01/deolinda-que-parva-que-eu-sou.html>