

Monográfico sobre Sociología de la Música

Editorial

- **La sociología aplicada al estudio de la música.** 7-8
Jaime Hormigos Ruíz (coordinador)

Artículos

- **Richard Wagner from the perspective of Cosima Wagner's diaries.** 10-20
Christian Kaden
- **Política del ruido. En los límites de la comunicación musical.** 21-35
Antonio Méndez Rubio
- **Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los spots publicitarios.** 36-47
Teresa Fraile Prieto
- **Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea.** 48-57
Pedro Buil Tercero y Jaime Hormigos Ruíz
- **De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis.** 58-72
Fernán del Val y Héctor Fouce
- **Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros.** 73-86
Ligia Lavielle Pullés
- **Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana.** 87-99
Igael González Sánchez
- **La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800.** 100-118
Isabela de Aranzadi
- **Marcel Khalife socio-political life: The case of "Oh My Father, I am Yusuf".** 119-134
Walid Hedari
- **Una nueva ópera.** 135-147
José Sánchez Sanz
- **Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular.** 148-162
Michèle Dufour
- **La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza.** 163-175
Dafne Muntanyola-Saura

Notas de investigación

- **Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa.** 177-188
Juan David Lujan Villar
- **La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica.** 189-196
María Gómez Escarda y Rubén J. Pérez Redondo

Críticas de libros

- **Buendía Castro, Guillermo (2014): Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti. Sevilla: Libros con duende.** 198-200
Gerhard Steingress
- **Albarza Baumann, Marcos (2011): Historia y concepto del Black Metal. Barcelona: Quarentena.** 201-203
Daniel Caballero Gutiérrez
- **Méndez Rubio, Antonio (2016): Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica. Valencia: Tirant.** 204-205
Rubén J. Pérez Redondo

methaodos.revista de ciencias sociales

ISSN: 2340-8413 | DOI: 10.17502

methaodos.org | grupo de investigación de excelencia

Área de Sociología
Universidad Rey Juan Carlos
Campus Fuenlabrada
Camino del Molino, s/n
28943 Fuenlabrada. Madrid, España

Teléfono: 914888168/914888404/914959241 | Fax: 914888220
Correo electrónico: coordinador@methaodos.org
Web: <http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos>

Editorial | *Publisher*

Instituto de Ciencias Sociales Computacionales | Universidad Rey Juan Carlos | Grupo de investigación 'methaodos.org'

Consejo de Redacción | *Editorial Team*

Salvador Perelló Oliver (URJC), fundador y director
Antonio Martín Cabello (URJC), editor | Almudena García Manso (URJC), secretaria
Fátima Gómez Buil (URJC), secretaria técnica | Ramón Villahermosa Jiménez, SEO y Consultor Web

Carmen María Alonso González (UPSA), Inmaculada Gordillo Alvarez (US), Nuria Morère Molinero (URJC), Christian Oltra Algado (CIEMAT), Juan Pecourt (UV), Alejandro Pelfini (FLACSO), Jorge del Río Pérez (UNAV), María José Rodríguez Jaume (UA), María Sánchez Hernández (URJC), Mónica Valderrama Santomé (UVIGO), Antonieta Vera Gajardo (Universidad Alberto Hurtado).

Consejo Consultivo | *Advisory Board*

Fernando Aguiar González (CSIC), Jesús Timoteo Álvarez (UCM), Jordi Busquet Duran (URL), María Victoria Carrillo Durán (UEX), Jean-Jacques Cheval, (Université Montaigne – Bordeaux), Asensi Descals Tormo (UV), Jesús Bermejo Barrios (UVA), Alessandro Ferrara (Università degli Studi Roma 'Tor Vergata'), Ana María García Arranz (EAE Business School), Aurora García González (UVIGO), David Akbar Giliam (DePaul University), Katie Glaskin (University of Western Australia), Jorge A. González Sánchez (UNAM), Herminia González Torralbo (CISOC-Universidad Alberto Hurtado), Davydd Greenwood (Cornell University), Susana Herrera Damas (UC3M), Arturo Lahera Sánchez (UCM), Yoel Mansfeld (University of Haifa), José Miguel Marinas Herreras (UCM), Josefa D. Martín Santana (UPGC), María del Pilar Martínez Costa (UNAV), José Martínez Saez (CEU), Adriana Marrero Fernández (Universidad de la República), Carlos Massé Narváez (UNAM), David Moscoso Sánchez (UPO), Adriana Mussitano Cattó (Universidad Nacional de Córdoba), Marlene Neves Strey (Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul), Enrique Pastor Seller (Universidad de Murcia), Jose Manuel Peixoto Caldas (Universidad de Oporto), Sarah Pink (Loughborough University), Josep Picó López (Life Member of Clare Hall College), Carmen Peñafiel Saiz (UPV), Boike Rehbein (Humboldt Universität zu Berlin), Juan Rey Fuentes (US), David Ríos Insua (AXA-ICMAT-CSIC), David Roca Correa (UAB), Emma Rodero Antón (UPF), Martha Judith Sánchez Gómez, (IIS-UNAM), Inmaculada Serra Yoldi (IUEM-UV), Artemira da Silva Sauaia (Universidade Federal do Maranhão), Guy Starkey (University of Sunderland), Victoria Tur-Viñes (UA), Hipólito Vívar Zurita (UCM).

methaodos.revista de ciencias sociales es una publicación científica internacional de periodicidad semestral (noviembre-mayo) y formato digital creada por el grupo de investigación de excelencia methaodos.org, adscrita al [Área de Sociología](#) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y coeditada por el [Instituto de Ciencias Sociales Computacionales](#). Está dirigida a toda la comunidad científica y académica relacionada con el campo de la sociología, la comunicación y otros ámbitos de las ciencias sociales afines. El objetivo principal de la revista es impulsar la difusión del conocimiento y de la producción científico-técnica académica a través de la publicación de trabajos originales e inéditos que aporten ideas e información relevante sobre los campos de interés citados. Acepta para su revisión y posible publicación artículos científicos, notas de investigación y críticas de libros. Se evalúan contenidos originales en español e inglés que siguen las directrices aceptadas por la comunidad científica. Tanto los artículos científicos como las notas de investigación y las críticas de libros son sometidos a un riguroso proceso de revisión por el método de pares ciegos según el protocolo del Open Journal System, siendo publicados bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad Reconocimiento-NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre y cuando no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar el original con fines comerciales.



Sumario | Summary

Editorial | Editorial

- 7-8 **HORMIGOS RUIZ, Jaime** (Universidad Rey Juan Carlos)
La sociología aplicada al estudio de la música | *Sociology applied to the study of music, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 7-8.*

Artículos | Articles

- 10-20 **KADEN, Christian** (Humboldt-Universität zu Berlin)
Richard Wagner from the perspective of Cosima Wagner's diaries | *Richard Wagner desde la perspectiva de los diarios de Cosima Wagner, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 10-20.*

Key words: Richard Wagner, Cosima Wagner, Sociology of Music, Content Analysis, Das Judentum in der Musik.
Palabras clave: Richard Wagner, Cosima Wagner, sociología de la música, análisis de contenido, Das Judentum in der Musik.

- 21-35 **MÉNDEZ RUBIO, Antonio** (Universidad de Valencia)
Política del ruido. En los límites de la comunicación musical | *Politics of noise: The limits of musical communication, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 21-35.*

Palabras clave: música, ruido, comunicación, sonido, política.
Key words: Music, Noise, Communication, Sound, Politics.

- 36-47 **FRAILE PRIETO, Teresa** (Universidad de Extremadura)
Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los spots publicitarios | *Music in the foreground: an analysis of social representation of music in commercials, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 36-47.*

Palabras clave: publicidad, música, sonido audiovisual, connotación.
Key words: Advertising, Music, Audiovisual Sound, Connotation.

- 48-57 **BUIL TERCERO, Pedro** (Universidad Complutense) **Y HORMIGOS RUIZ, Jaime** (Universidad Rey Juan Carlos)
Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea |
New forms of distribution of popular music in contemporary culture, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 48-57.

Palabras clave: sociología de la música, industrias culturales, comunicación, streaming, prosumidor.
Key words: Sociology of music, Cultural Industries, Communication, Streaming, Prosumer.

- 58-72 **VAL, Fernán del** (Universidad Nacional de Educación a Distancia) **Y FOUCE, Héctor** (Universidad Complutense)
De la apatía a la *indignación*. Narrativas del rock independiente español en época de crisis |
From apathy to outrage. Narratives of Spanish independent rock in times of crisis, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 58-72.

Palabras clave: indie, música popular, precarización, 15M, hipster.
Key words: Indie, Popular Music, Precarious, 15M, Hipster.

- 73-86 **LAVIELLE PULLÉS, Ligia** (Universidad de Oriente)
Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros
| *Among Compasses: Polifonic of youth study of musical consumption of young people in Santiago de Cuba, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 73-86.*

Palabras clave: consumo musical, jóvenes, sociología de la música, cultura, Santiago de Cuba.
Key words: Musical Consumption, Youth, Sociology of Music, Culture, Santiago de Cuba.

- 87-99 **GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Igael** (Universidad Autónoma de Baja California)
Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana | *Between censorship and business: the industry of narcocorrido and the new Mexican regional music, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 87-99.*

Palabras clave: censura, corrido de narcotráfico, industria cultural, música regional mexicana, narcoculture.
Key words: Censorship, Drug trafficking music, Cultural industry, Regional Mexican music, Narcoculture.

- 100-118 **ARANZADI, Isabela de** (Universidad Autónoma de Madrid)
La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800 | *The Congolese rumba in the afro- Atlantic dialogue. Caribbean influences in Africa from 1800, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 100-118.*
- Palabras clave: Congo, gumbé, cumbé, Guinea Ecuatorial, maringa, rumba congoleña.
Key words: Congo, Gumbé, Cumbé, Equatorial Guinea, Maringa, Congolese Rumba.
- 119-134 **HEDARI, Walid** (Universidad de la Rioja)
Marcel Khalife socio-political life: The case of "Oh My Father, I am Yusuf" | *Marcel Khalife, vida socio-política: El caso de "Oh My Father, I am Yusuf", methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 113-134.*
- Key words: Arabic CoffeePot, Mahmoud Darwish, Music, Song.*
Palabras clave: Arabic CoffeePot, Mahmoud Darwish, música, canción.
- 135-147 **SÁNCHEZ SANZ, José** (Universidad Europea de Madrid)
Una nueva ópera | *A new opera, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 135-147.*
- Palabras clave: ópera, cine, élite, industria, narración, tecnología.
Key words: Opera, Elite, Film, Industry, Narrative, Technology.
- 148-162 **DUFOUR, Michèle** (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular | *Hundred Years of Cruel Love (1915-2015). Manuel de Falla, between classical and popular music, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 148-162.*
- Palabras clave: Manuel de Falla, el amor brujo, música culta y música popular, amor y muerte.
Key words: Manuel de Falla, Cruel love, Classical and Popular Music, Love and Death.
- 163-175 **MUNTANYOLA-SAURA, Dafne** (Universitat Autònoma de Barcelona)
La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza | *Musicality as distributed cognition in a dance studio, methaodos.revista de ciencias sociales, 2016, 4 (1): 163-175.*
- Palabras clave: musicalidad, danza, fisicalidad, escucha, etnografía, cognición distribuida.
Key words: Musicality, Dance, Fisicality, Listening, Ethnography, Distributed cognition.

Notas de investigación | *Research notes*

- 177-188 **LUJAN VILLAR, Juan David** (Universidad Francisco José de Caldas)
Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa | *The children of violence and segregation: The afrojuvenil rap scene in the city of Cali in the Nineties*, *methaodos.revista de ciencias sociales*, 2016, 4 (1): 177-188.

Palabras clave: etnicidad, raza, jóvenes afro, música.
Key words: Ethnicity, Race, African youths, Music.

- 189-196 **GÓMEZ ESCARDA, María** (Universidad Rey Juan Carlos) Y **PÉREZ REDONDO, Rubén J.** (Universidad Rey Juan Carlos)
La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica | *Violence against women in music: A methodological approach*, *methaodos.revista de ciencias sociales*, 2016, 4 (1): 189-196.

Palabras clave: música popular, canciones, denuncia, igualdad, socialización.
Key words: Popular Music, Songs, Complaint, Equality, Socializing.

Críticas de libros | *Book reviews*

- 198-200 **GUILLERMO BUENDÍA CASTRO (2014)**: Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti. Sevilla: Libros con duende. (Gerhard Steingress)
- 201-203 **MARCOS ALBARZA BAUMANN (2011)**: Historia y concepto del Black Metal. Barcelona: Quarentena. (Daniel Caballero Gutiérrez)
- 204-205 **ANTONIO MÉNDEZ RUBIO (2016)**: Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica. Valencia: Tirant. (Rubén J. Pérez Redondo)

Editorial | *Editorial*

La sociología aplicada al estudio de la música *Sociology applied to the study of music*

methaodos.revista de ciencias sociales afronta su primer número monográfico y lo hace contribuyendo al desarrollo de los estudios sobre la sociología de la música. Con este empeño recoge el relevo de importantes estudios colectivos anteriores que sentaron las bases de la disciplina en nuestro país, de entre los que hay que destacar el monográfico dirigido en 1988 por el profesor Arturo Rodríguez Morató para *Papers. Revista de sociología* (29), o más recientemente en 2010 la compilación coordinada por Javier Noya, Fernán del Val y C. Martín Pérez Colman (*Musyca. Música, sociedad y creatividad artística*. Madrid: Biblioteca Nueva). En este caso centramos nuestro trabajo en el desarrollo de una serie de investigaciones dónde queda marcado la importancia del método sociológico aplicado al estudio y la comprensión de la música actual.

El estudio de la música ha sido una constante en el pensamiento sociológico de todos los tiempos, pero, hasta ahora, no había quedado lo suficientemente plasmado en una literatura específica que favoreciera el intercambio de ideas entre los diversos investigadores que trabajaban el tema. Con este monográfico pretendemos contribuir a la divulgación de estudios innovadores en torno a la investigación sociológica aplicada a la música que, en cualquier sociedad, constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los seres humanos.

El hecho musical debe entenderse como una actividad social y, de este modo, la sociología aparece como una disciplina necesaria para ordenar el actual repertorio musical y ponerlo en relación con el contexto social contemporáneo para observar como es, precisamente, este contexto el que le dota de valor y funcionalidad. Ahora bien, el estudio sociológico de la música presenta una gran complejidad ya que cada sociedad, cultura, grupo o individuo entiende o busca algo distinto en la música, lo que genera una gran diversidad de puntos de vista a la hora de enfocar el objeto de estudio. Para abordar mejor el tema de estudio, el presente monográfico ha apostado por desarrollar un enfoque multidisciplinar que se ha conseguido a partir de la utilización de métodos de trabajo de otras disciplinas afines a la sociología tales como la musicología, la semiótica, la historia social de la música o la etnomusicología.

En este volumen recogemos los trabajos de prestigiosos/as investigadores/as de quince universidades nacionales (Universidad de Valencia, Universidad de Extremadura, Universidad Complutense, Universidad Rey Juan Carlos, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de la Rioja, Universidad Europea de Madrid y Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad de Sevilla), cuatro acreditadas universidades extranjeras (Humboldt-Universität zu Berlin, Universidad de Oriente, Universidad Autónoma de Baja California y Universidad Francisco José de Caldas) y un centro de enseñanza e investigación referente en el estudio de la música (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

El monográfico comienza con un rompedor estudio que cuestiona la visión clásica que la sociedad tiene de Richard Wagner. El profesor Christian Kaden nos presenta una investigación sobre la influencia de la esposa de Wagner en la personalidad del compositor, a partir de un complejo análisis de contenido de los diarios personales de Cosima Wagner. Quiero agradecer desde estas líneas la colaboración del profesor Kaden con methaodos.revista de ciencias sociales. Lamentablemente, Christian Kaden falleció durante el periodo de edición de este monográfico pero siempre nos mostró su apoyo, cercanía y colaboración con nuestro proyecto. Además de una vastísima obra, queda este artículo publicado *In memoriam* que nos servirá para recordar su importante aportación al campo de la sociología de la música a lo largo de todos estos años.

La dimensión comunicativa de la música queda analizada en los trabajos de Antonio Méndez Rubio y Teresa Fraile. Méndez Rubio aborda en su trabajo el poder comunicativo de la música cuando entra en relación con el ámbito cultural y social introduciendo ideas interesantes para entender el concepto

de ruido dentro de nuestra sociedad. Por su parte, Teresa Fraile estudia la importancia de la música dentro del discurso publicitario. A partir del análisis de varios spots nos muestra cómo la música en la publicidad ha abandonado su tradicional papel de acompañante del discurso para tomar un papel protagonista de primer orden.

El ámbito de la distribución y puesta de escena de la música se desarrolla en la aportación de Pedro Buil y Jaime Hormigos que plantean en su trabajo cómo los actuales cambios en la difusión de la información y en las tecnologías de transmisión han intensificado enormemente la difusión global de música y han alterado su puesta en escena.

El diálogo entre la música y el mundo de la ideología queda reflejado en el trabajo de Fernán Del Val y Héctor Fouce que nos muestran un análisis de la escena de la música independiente actual en España en un momento en que vive una importante transformación y polémica con la aparición de diversos discos con una destacable carga política. También, dentro de esta línea de trabajo, Walid Hedari nos presenta la vida de Marcel Khalife durante la Guerra Civil Libanesa centrandolo su análisis en la vertiente más pacifista del autor.

El estudio sobre estilos y obras musicales concretas también tiene cabida en este monográfico. En ese sentido, Isabela de Aranzadi nos presenta un completo análisis de la evolución del lenguaje interétnico de la rumba congoleña. Por otra parte, Michèle Duford plantea una interesante revisión de la obra *El amor brujo* de Manuel de Falla en el centenario de su estreno. Y, finalmente, José Sánchez Sanz nos plantea una investigación centrada en una nueva forma de entender la ópera más cercana los intereses del público actual.

La perspectiva aplicada al estudio de la música se completa con dos investigaciones novedosas. Por un lado, Dafne Muntanyola pone en relación el ámbito de la música con la danza. A partir del análisis y observación de una compañía de danza inglesa nos presenta la musicalidad compartida por los bailarines como una importante habilidad social. Por otro lado, la línea de investigación que desarrollan María Gómez Escarda y Rubén J. Pérez Redondo perfila una estrategia metodológica al objeto de analizar el contenido de las canciones y los elementos que las condicionan en términos de su relación con la violencia contra las mujeres.

Desde Latinoamérica se plantean varios estudios que nos ayudan a ampliar la visión clásica de la sociología de la música en su vertiente más europeísta. Por un lado, Ligia Lavielle elabora una radiografía perfecta de la dinámica creativa y discursiva que caracteriza al mundo sonoro de los jóvenes en la ciudad de Santiago de Cuba. Igael González nos ofrece una lectura, muy necesaria en nuestros días, sobre los mecanismos de control mediáticos y los distintos posicionamientos y reacciones que existen en torno al fenómeno del corrido de narcotráfico en México. Finalmente, Juan David Luján nos plantea los resultados de una investigación sobre la importancia que tuvo los diversos discursos musicales del rap en la cultura afrojuvenil de la ciudad de Cali, Colombia, durante la década de los noventa.

Me gustaría terminar esta editorial agradeciendo su colaboración a todas las personas que han hecho posible este monográfico. En primer lugar, a todos los autores y autoras que participan en este volumen. Gracias a su trabajo y buen hacer hemos conseguido arrojar más luz en la definición y desarrollo de la sociología de la música. Por otro lado quiero agradecer todo el apoyo que he recibido del Consejo de Redacción de [methaodos.revista de ciencias sociales](http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.104) y, en particular, a su director Salvador Perelló, quién me propuso la idea de desarrollar este monográfico y me ha dado todas las facilidades para poder llevarlo a cabo.

Jaime Hormigos Ruiz
coordinador del monográfico sobre Sociología de la Música
[methaodos.revista de ciencias sociales](http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.104)

Artículos | *Articles*

System analysis as text analysis.

Richard Wagner viewed from Cosima Wagner's Diaries*

Análisis de sistemas como análisis de textos.

Richard Wagner visto desde los Diarios de Cosima Wagner

Christian Kaden

Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania.

In memoriam

Recibido: 15-08-2015
Aceptado: 12-09-2015



Abstract

Cosima Wagner, Franz Liszt's illegitimate daughter, went down in history as the second wife of the great German composer Richard Wagner and as a leading advocate of his work after the death of the musician. Traditionally, Cosima has been regarded as a fundamental source of inspiration for some of the musical works of the artist, but perhaps her influence on Wagner's personality went far beyond. The aim of this research is to propose a particular vision of the influence that Cosima had on the thought of the composer and his works through a sociometric analysis performed from a content analysis of several texts extracted from her personal diaries. This special influence Cosima had over Wagner explains some of the musical, political and social opinions that were behind many of his works, especially in "Das Judentum in der Musik".

Key words: Richard Wagner, Cosima Wagner, Sociology of Music, Content Analysis, Das Judentum in der Musik

Resumen

Cósima Wagner, hija ilegítima de Franz Liszt, ha pasado a la historia como la segunda mujer del gran compositor alemán Richard Wagner y como una importante defensora de su obra tras la muerte del músico. Tradicionalmente se ha considerado a Cosima como una fuente de inspiración fundamental para alguna de las obras musicales del artista, pero quizá su influencia en la personalidad de Wagner fue mucho más allá. La presente investigación propone a través de un análisis sociométrico realizado a partir de un análisis de contenido de varios textos de los diarios personales de Cosima Wagner, una visión más particular de la influencia que Cosima tuvo en el pensamiento del compositor y en sus obras. Esta influencia especial que Cosima ejercía sobre Wagner explicaría algunas de las opiniones musicales, políticas y sociales que estaban detrás de muchas de sus obras, en especial en "Das Judentum in der Musik".

Palabras clave: Richard Wagner, Cosima Wagner, sociología de la música, análisis de contenido, Das Judentum in der Musik

Sumario

1. Introducción | 2. Methodology | 3. A matrix of a matrimonial dispute | 4. Expanding the research | 5. Conclusions

Cómo citar este artículo

Kaden, C. (2016): "System analysis as text analysis. Richard Wagner viewed from Cosima Wagner's Diaries", *methaodos. revista de ciencias sociales*, 4 (1): 10-20. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.100>

* El profesor Christian Kaden falleció el 11 de diciembre de 2015 mientras trabajábamos en el desarrollo del presente monográfico, por lo que no pudo ver terminado su artículo ajustado al formato que exige [methaodos.revista de ciencias sociales](http://methaodos.revista.de.ciencias.sociales) en sus normas editoriales. El Consejo de Redacción de la revista ha optado por respetar todo lo posible su texto original, incluyendo las anotaciones y referencias bibliográficas que el profesor hizo a pie de página. Desde aquí queremos agradecer al profesor Kaden su compromiso, implicación y buen hacer para con este proyecto.

1. Introducción

On November 21, 1874, Richard Wagner, already in Bayreuth, completed the score of "Twilight of the Idols". His wife with a note in her diary adjured that it was a "thrice holy, memorable day"¹. At the same time in Villa Wahnfried there is trouble in the air.

"Towards noon"² Cosima brings the newspapers and a letter from her father Liszt into Wagner's studio. In order not to burden Richard with curiosity – the most recent days were full of the throes of inspiration –, she avoids any glance toward the sheets of music lying visible. Richard demands "explanations". He is "offended", "it is finished" – and he continues with a serious reproach: "If a letter from your father comes, then all sympathy, everything is whisked away"³. Cosima suppresses a reaction. As Wagner repeats the accusation, she breaks out in tears – which will not end for hours. In this process, as so often happens, her pain turned into celebration, she is so "happy" with him, folding "her hands thankfully", in her persuasion, "first (...) to atone with her worry for the completion of the great work". Soon the children find out about this; they "cry along with us, but they are soon comforted". Richard does not dive in. "With a final bitter word" he goes to bed. Cosima takes refuge at the piano, in "the sounds of Tristan"⁴. Only about two weeks later, *ex post facto*, does she add to the diary the report, Richard gave her a hug later with the words, "we love each other too intensely: this is the cause of our suffering"⁵. At this moment Wagner's gesture must not have persuaded his wife: from November 22 to December 3, 1874, she goes on strike, she ignores her diary.

Eight years later, on February 13, 1883, the last day of Wagner's life, the scene repeats itself: more precisely than one would think possible. Here however we must rely on the report of their daughter, Isolde⁶. The similar contour of events, however – together with the confirmation of central assertions by Siegfried, the Wagners' heroic son⁷ – makes both representations credible. According to these sources, in the morning of February 13, an intense conflict between Richard and Cosima must have taken place. Richard planned to invite the flower girl Carrie Pringle, who filled out her dirndl dress, to Venice, to the Palazzo Vendramin. The lady of the house probably raised an objection. Again Wagner becomes petulant and breaks off all bridges to his wife, for example, by not appearing at the table for meals. For her part, Cosima grasps into the arsenal of women's weapons: deeply depressed she goes to the grand piano – and plays first before the eyes and ears of little Siegfried (who is toying around on the instrument), Franz Schubert's "Praise of Tears". In the meantime, the master was working incessantly on a text "On the feminine in the human". It cannot be ruled out that it was precisely as he wrote that the emancipation of women takes place with "ecstatic convulsions (...) love-tragedy", (for these were the last words he wrote)⁸ that he died of a heart attack.

It would be short-sighted to classify these marital quarrels as harmless episodes. The causes are minimal. They have volcanic effects in Wagner's atmosphere. It is noteworthy that wife and daughter document this – and that it is Cosima herself in the role of the suffering heroine who shows her fateful side. If viewed in this manner, the diaries seem notably authentic and veracious. The form is as it were a frame of reference in order to validate Wagner's thought and writings, to test their practical validity for existence. Even more: they allow us to reconstruct techniques for living and lifestyle. Here the full extent of the facts as documented individually suggests that the regular must crystallize out of what seems accidental. For Wagner behavioural norms of this sort literally extend throughout his work and biography. The prosaic events that shape his daily life shed light on his opera production, but also on his writings on art, which do not primarily serve factual arguments, but rather the battle with (perceived or actual) adversaries. Everything that Wagner does in private and also in public is an important factor in social dynamics.

¹ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, (eds.) M. Gregor-Dellin and D. Mack, 2 vols., Munich, Zürich 1976, p. 871.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 872.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Berlin 1987, p. 764ff.

⁷ Siegfried Wagner, *Erinnerungen*, (ed.) B. Zegowitz, Frankfurt am Main 2005.

⁸ Gregor-Dellin, *Wagner* (as in fn. 6), p. 764; Sven Friedrich, *Wagner, Richard*, in: *MGG (New Edition)*, (ed.) L. Finscher, *Personenteil*, vol. 17, Kassel etc. 2007, p. 304.

2. Methodology

In the following paragraphs, we introduce a procedure that allows for the modelling of these processes. This procedure is sociometric system analysis. It is suitable for direct observation of acts of communication, but also for the examination of text documents to the extent that they portray these actions and discourses. I place a special emphasis on the "sociometric" approach, which was established by the Romanian psychologist Jakob Levy Moreno⁹. In contrast to the network analysis in favour today which employs angles, nodes and similar social abstractions¹⁰, this always keeps persons in view: with their constraints, their decisions, their individual freedom of choice. This is essential for an understanding of Wagner's behaviour. For it cannot suffice to describe the "*Sosein*" of activities, i.e., their essence. We must track their motivations, their mental background.

The point of departure for sociometric modelling is some very simple assumptions, which for precisely this reason place only a minimum theoretical strain on the procedure¹¹. The relationship between two individuals is understood as an option matrix (Figure 1).

Figure 1. Option matrix

		Actor 1	
		+	-
Actor 2	+	++	+-
	-	-+	--

Source: Own elaboration.

For each actor, it contains two basic valences that refer to the partner. A plus action of partner 1 confirms the status of the second partner. A minus action demands that he change his behaviour. Since both actors influence each other mutually, the result is four value constellations: ++; --; +-; -+.

Plus-plus describes cases of mutual agreement, of positively concordant behaviour, of love and requited love. Minus-minus records mutual rejection, concordant in the negative; for the most part, this escalates, leads to enmity, hatred and war. In systems theory, plus-plus events and minus-minus events are considered cumulative feedback¹². Positive reinforcement is the element of growth processes or, e.g., successful sexual encounters. Negative escalations lead to reduction, to destruction and elimination. In biology, of course, both types of accumulation, development and decay are naturally indispensable.

⁹ Jakob L. Moreno, *Die Grundlagen der Soziometrie*, Opladen, 1974.

¹⁰ Cf. *Handbuch Netzwerkforschung*, (eds.) C. Stegbauer and R. Häußling, Wiesbaden 2010.

¹¹ Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 1969; Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, p. 27ff.; on matrix and block diagram models, see idem, *Musiksoziologie*, Berlin and Wilhelmshaven 1984, p. 252ff.

¹² Compare entries on word "Rückkoppelung" ["feedback"] in the *Wirtschaftslexikon.co* 2013; also Watzlawick/Beavin/Jackson (as in fn. 11), p. 68f.

The remaining options fields are also indispensable however. They describe compensatory, balancing feedbacks. An offer of "plus" can be countered, e.g., with an impulse in the opposite direction, without this necessarily involving a hostile intention. The best proof of this is a constructive, objective criticism. Conversely, a plus can follow on a minus if, e.g., an accusation of Partner 1 is persuasively refuted by an argument of Partner 2. As a general principle, compensatory feedbacks cause processes of control such as in the case of a refrigerator, which does not intensify excessive temperatures, but rather sets limits to them. Only through control can a system achieve stability and maintain it¹³. As is well-known, trees may neither grow unbounded into the heavens nor simply die out (++ or --). Over a longer period they remain in an -- ecologically balanced -- state of equilibrium. A similar principle applies to marriages: whoever pursues a lasting relationship, must not only endure confirmation of love (++) and in some cases arguments (--), but also first of all productive verbal disagreement and acceptance of an objection.

3. A matrix of a matrimonial dispute

When we construct our matrix of Wagner's and Cosima's matrimonial dispute of November 1874, it is crucial, as it were, to make the diagram fluid. Since at the individual stations of the action we must not only record what actually happened but also what on the part of both partners intentionally did not happen. I will simply label this type of omitted actions as zero points. Moreover the manner in which partners fill out the matrix of their relations can only be understood, if we document what the actors intend or how they evaluate the action of the other actor. I add this sort of "virtual", since mostly unexpressed, evaluations: in square brackets, when it is assigned to Actor 1, in round brackets when it is assigned to Actor 2¹⁴. In the case at hand, Partner 1 is identical with "Richard", Partner 2 with "Cosima". Figure 2 intends to represent the conflict conceived as a flow chart.

At the beginning there is a "non"-action by Wagner: he leaves the score of "Twilight of the Idols" simply lying on his desk (objective: zero). In spite of this he would like to know that this is understood as an offer of behaviour worthy of admiration (square brackets, plus).

Cosima can suspect nothing of this; hence she reacts -- regarding the offer -- neutrally (zero), considering the repression of her curiosity even as a virtue (round brackets, plus). In addition she hands him the letter from Father Liszt: for Richard, as she thinks, for amusement and relaxation (round brackets, plus).

Wagner interprets both, mistakenly, but explosively, as negative attacks (square brackets, double minus). As a result he crosses over to explicit attacks. When Cosima's explanations obviously do not calm him, he accuses her of lacking any sympathy for him (objective negative, at the same time negative in square and round brackets). "He" starts the dispute -- in such a way as if "she" (who up to now only intended the best) had begun it. Although Cosima continues to be silent (? and zero, in what is more likely a defensive move), Richard acknowledges this as complete contempt (square brackets, minus). Then he gears up with repeated accusations (thoroughly minus, with and without brackets). Then at last she cries; that is usually not conciliatory in communications between men and women (minus in square and round brackets). Especially the person, to whom the crying is directed experiences the tears as potential for pressure, if not as blackmail. Wagner continues sullen, [*discht*] as would have been said in his home province of Saxony], until evening. His balance sheet reads objectively in error, however subjectively gefühlsmächtig: Cosima had humiliated him once and again by ignoring the score, by delivering Liszt's letter, by ignorance of his first accusation, and finally by crying, which deprives him of every chance to make an argument. Cosima in turn, without any sense of guilt, feels offended on several grounds: by Richard's unexpected eruption and its double reprise. It is no wonder that for her the matter is not resolved.

¹³ Still fundamental: Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory*, New York 1976; Oskar Lange, *Ganzheit und Entwicklung in kybernetischer Sicht*, Berlin 1969, p. 43ff.

¹⁴ As far as I can see, the procedure in this form is not in general use, largely because it makes a continuous quantification difficult. Compare however the explanation on punctuation of sequences of events in Watzlawick/Beavin/Jackson (as in fn. 11), p. 57ff.

Figure 2. Conflict between Richard and Cosima

Richard		Cosima	
Leaves the score lying out	0 [+]		
		Does not look, does not ask	0 [-] (+)
		Gives him Liszt's letter	+ [-] (+)
Demands explanations	- [-] (-)		
		Explains?	? [-] (+)
"It is finished"			
"All sympathy whisked away"	- [-] (-)		
		Suppresses pain	0 [-] (+)
Renews accusation	- [-] (-)		
		Cries	- [-] (-)
		Cascade of self-accusations	- [-] (-)
		Pain reinterpreted as pleasure	- [-] (-/+)
		Children see their mother crying, cry along with her	- [-] (?)
Goes to bed with bitter words	- [-] (-)		
		"Without complaint"	? [?] (-)
		Takes refuge at the piano	- [-] (-)
		The "poor little woman": suffering in love	- [-] (-/+)
Basic definition: "We love each other too intensely"		Definition for the time being: Diary is suspended	
[++] (?)		(--) [-]	

Source: Own elaboration.

Next she escalates into a series of self-accusations and verbal self-flagellation. These probably only have to do in part with actual self-abasement. Whoever sacrifices himself to flagellating convulsions, obtains "inverted" pleasure; that could even have satisfied the sexually reserved Cosima. In the first place, however – and this is probably confirmed with the Wagners – the victim can acquire social capital by self-sacrifice: with respect to the person who receives the gift or even calls for it. Moreover the children were let in on the fact and see the mother crying. Finally, when Wagner goes to bed still obstinate, Cosima takes refuge at the piano and forces poetical characters into the witness stand: namely Tristan and Isolde.

Although she purports to have no complaint, at the same time she describes herself as the “poor little woman”, who suffers in love.

But then – a bell sounds – Wagner’s attempt at reconciliation. In truth, it is no attempt at all. Perhaps he wanted to sleep and the hue and cry of the piano got on his nerves. For he does not apologize. Instead he makes his partner responsible along with him and makes her swear to a plus-plus love: “We love each other too intensely.” Soon enough I will claim that this plus-plus love is affection in a rudimentarily minimalized state. Cosima is however not appeased. She begins a strike, she stands by minus-minus. In light of the fact that she otherwise idolizes her husband without restraint¹⁵, this speaks loudly for her: very emphatically.

Figure 3. The summary

		Richard	
Cosima	plus plus	00	
	00	minus minus	

Source: Own elaboration.

Wagner and his wife communicate “on the main diagonal”: by way of a minus-minus escalation, which devolves into a plus-plus promise in the case of Richard, in the case of Cosima however, into the transformation of suffering into pleasure and the suspension of her diary keeping. “Compensatory fields that amount to a compromise remain essentially vacant”. What distinguishes resilient love: to receive guidance from the other and guide him in turn, balance in contradiction, is not experienced by Cosima and Richard. Even more: impulses that only are “only supposed” to indicate a disagreement (e. g. Cosima’s lack of reaction to the pages of music, which would scarcely have had to signify something more serious) are understood as enmity and promptly punished. In modern communication, this is the risk of every critical thinker who expresses himself candidly. What could be a helpful alternative is devalued with the argument of lack of alternatives or punished by marginalization: in science, the economy, in the daily course of politics. The logic of the main diagonal, as practiced by dictators and tyrants, but also often enough by the representatives of democracies, knows only opponents or combatants. It is the logic of exactly half of what can possibly be thought.

4. Expanding the research

The objection suggests itself that here singular testimonies from the lives of prominent misfits are heedlessly over-interpreted. Hence I have examined two more extensive text samples in parallel to what I have presented. They include groups of 50 entries in Cosima’s diary, thus totalling 100 days of work. The periods examined are: 02. 10. – 20. 11. 1874 and 25. 12. 1882 – 12. 03. 1883. I reserve detailed commentaries for a special publication. Above all methodological problems must be specifically discussed. Of course, diaries, rather than letters and tractates reproduce communication between persons very directly. And the radius of the actors “around Wagner” expands considerably in this manner. However Cosima does not always document speech “and” reply; indeed Wagner’s own contributions provide only

¹⁵ Compare Eckhard Roch, *Das Leben als Drama. Strukturen und Strategien in Leben und Werk Richard Wagners*, Dissertation Berlin 1984, p. 193ff.; also Dieter David Scholz, *Ein deutsches Missverständnis. Richard Wagner zwischen Barrikade und Walhalla*, Berlin 1997, Chapter 11: Scenes from a marriage: Cosima's Wagner and Wagner's Cosima.

the "starting point" of a real or potential dialogue. At the same time it is possible to draw conclusions from this: by judging whether a cumulative or rather a compensatory development of the communication would be probable.

Some examples. Wagner's allergy to Father Liszt, who spent time in Palazzo Vendramin during the winter of 1882/83, is made evident when Liszt permits himself a beer on his evening round. Richard is indignant (apparently because the doctor has forbidden him to enjoy the drink); "a small argument" follows between him and Cosima (03. 01. 83)¹⁶. The day after Wagner recharges with the observation, Liszt is afflicted with "turbulent somnolence", i.e.: with galloping disorientation. Cosima summarizes: "His attitude with my father [is becoming] increasingly difficult and upsetting!"¹⁷. A minus-minus crescendo. Wagner's comments on his one-time friend and admirer Friedrich Nietzsche take a similar form. As it is well-known both relationships were destroyed "also" because Wagner accused the philosopher of onanism: in those times a judgment that could destroy an existence¹⁸. In the days before his death he claimed that Nietzsche suffered "complete lack of imagination" (07. 01. 83)¹⁹, "no individual thought", even "no own blood" (04. 02. 83)²⁰. A gallery of abuses, which, as is well-known, Nietzsche answered after Wagner's death with a tirade of scandals, in order to give himself "a little relief"²¹.

Wagner's diatribes against his ostensible Jewish "friends" are of unparalleled viciousness: namely against the melancholy Kapellmeister Levi – the "poor Kapellmeister", as Cosima attests²². Once again on one of the last days of his life, Wagner attends the Director with a perfidious "anecdote": it is about an "Israeli" doctor, who wanted to marry "a Christian woman", had himself baptized, however lost all his Jewish patients. And so he was forced to deny himself the fulfilment of his desires for love²³. Levi – as Wagner correctly supposes, the story affected him deeply²⁴ – became sick afterwards; the doctor diagnosed a "mood disorder" (10. 02. 83). "Richard almost regrets", according to Cosima, "having told him the story of Dr. Markus recently"²⁵. He never gets past "almost". Hours later (on 11. 02. 83) the patient becomes completely bothersome for him; excited "to resentment", he calls out "you really should not have dealings with the Israelites!"²⁶. That was exactly the style of speaking of the anti-Semite who in 1881 received the fire catastrophe in the Vienna Ringtheater with roughly 400 casualties with ostentatious lack of sympathy (16. 12. 81): because the audience had attended an "operetta" by Offenbach (in reality "Tales of Hoffman")²⁷. Cosima, who countered him in the event of continuous anti-Semitic statements, that she found in Lessing's "Nathan" an "individual *German* characteristic of humanity" (18. 12. 81) – a rare example of a compensatory impulse from her side, German is italicized in the original –, is rebuked by Richard: it has "however no depth at all". And "in a violent joke" (sic) he draws the conclusion: "all the Jews should burn in a performance of 'Nathan'"²⁸.

If we synthesize assertions of this sort in a statistical overview, we see that Wagner does not completely suppress compensatory relationships – in the last phase of his life even instances of critical self-blame become more frequent²⁹. In spite of everything, by 1874, however more than ever by 1883, the cumulative initiatives have a two-thirds majority. Compensatory approaches, which in the best case come

¹⁶ Cosima Wagner, *Die Tagebücher* (as in fn. 1), Vol. 4, p. 1085f.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1086.

¹⁸ Compare Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press 1997, p. 335ff.

¹⁹ *Tagebücher* (as in fn. 1), vol. 4, p. 1088.

²⁰ *Ibid.*, p.1106.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888), in: *Kritische Studienausgabe*, (ed.) M. Montinari, vol. 6, p. 11.

²² *Tagebücher* (as in fn. 1), vol. 4, p. 1110.

²³ Wagner's statement vis-à-vis Paul von Joukowsky on 9. 2. 1883, *Tagebücher* (as in fn. 1), vol. 4, p. 1110.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 1111.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Tagebücher* (as in fn. 1), vol. 4, p. 849.

²⁸ *Ibid.*, p. 852.

²⁹ On January 2, 1883, Wagner is accused of his "bad character," you have to be "careful and indulgent" with him; and on 10. 01. it even reads, because of his "way of being" Cosima cannot "recover her strength"; *Tagebücher* (as in fn. 1), vol. 4, pp. 1085, 1089.

to one third of real or possible communication acts, are seen most strikingly in the settlement of business transactions³⁰. Hence it is not surprising that Wagner's cumulative orientations, the reduction of the socio-matrix to plus-plus- or minus-minus fields, are found again also in artistic productions. The contours are especially clear – as Eckhard Roch was able to demonstrate³¹ – in "Tristan und Isolde", where slavering aversion of unrestrained desire is bound together with annihilation of both in a final death from love. Here too the actors do not abandon the main diagonal of the matrix. At all events all action is suspended in Act 2 of the opera, when after a blaring mating call, the night of forgetfulness descends. In fact, the diary entries provide evidence that "Tristan" was understood by Cosima and Richard as a kind of personal behavioural paradigm. That which comes onto stage supplied by daily experience, as an after-image as it were, acquires retrospectively the character of an ideal. "We will be thus", Richard announced to his wife, on the evening of January 14, 1883, as he invented "lovely melodies" at the piano. Cosima responded as if she was in the middle of the said love opera: "Yes, this is what we would sound like"³². And Wagner, some days later: When he got together with Cosima, their relationship was "full of mystery", "thoroughly Tristan", "the artwork was bread that had already been eaten" (06. 02. 1883)³³.

Such is the "Art of the Future", in its essence, life anticipated, even if it bears the signs of its times and their blemishes. Empirically and practically we must nonetheless act according to the imperative of art, as if the confusion of the world is redeemed in it. Life and art "only appear to complement" each other. In fact they are reflected in one another: cumulatively, concordantly. Therefore the artist feels it necessary to establish with the attitude of a commander that the drama and the music and only these represent the "accurate" side. Among other things, this explains the imperial character of Wagner's operas and their theoretical justifications.

An important point: in Wagner's operas actors romp about who are laughed at. They do not constitute caricatures however, but rather they are images of the enemy made flesh and blood: this applies to Mime, to Alberich, to Beckmesser (whose Jewish connotations I maintain, in disregard of all attempts at pacification by the Germanistic guild)³⁴. Recall also profoundly evil women such as Ortrud or murderers such as Hagen. In the cases of one and all of them categorical thinking takes hold, unfolding at the same time in the *Communist Manifesto*: whoever is not a friend, must be liquidated or expropriated as an enemy.

This axial logic is also articulated with literal shamelessness in Wagner's writings on art. Their structure of opposites – once again I will cite Eckhard Roch³⁵ – appears to establish symmetries between the ONE and the OTHER. But the OTHER must be defeated, the opposition must be "resolved," expelled by the elimination of the "false." In times when Hegel was still remembered in undisguised form, and people wanted to believe in the reconciliation "through mediation" (the contradiction with tendency to elimination is itself a dialectical contradiction),³⁶ this could only cause a polarizing reception. Moreover top-notch composers had not expressly worked toward the triumphal primacy of art, but rather towards a "compensatory interplay" between the ideal and the prosaic. For Mendelssohn the path led through among other things pursuit of religious meaning³⁷; for Schumann it was a matter of the spell cast by the

³⁰ Compare entries from 24.10. and 26./27. 10. 1874, in: Tagebücher (as in fn. 1), vol. 2, p. 861f.

³¹ Roch, *Das Leben als Drama* (as in fn. 15), p. 133ff.; idem, *Psychodrama. Richard Wagner im Symbol*, Stuttgart and Weimar 1995, pp. 330ff.

³² Tagebücher (as in fn. 1), vol. 4, p. 1091, subsequent entry.

³³ Ibid, p. 1108.

³⁴ However compare Dieter Borchmeyer, *Richard Wagners Antisemitismus*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (14. 5. 2013); idem, *Beckmesser – der Jude im Dorn?* in: *Bayreuther Festspiele 1996 (Festspielführer)*.

³⁵ Roch, *Das Leben als Drama* (as in fn. 15), p. 9ff.

³⁶ Peter Sloterdijk however has shown (*Kritik der zynischen Vernunft*, vol. 1, Frankfurt am Main 1983, p. 94), that the "dialectical criticism," as propagated by Marxism, "sees itself as the only illumination in the night of 'correct falsehoods' – and in its pursuit of "domination of things"["Herrschaft über die Dinge"] describes itself "from the beginning [as] knowledge of domination" (ibid., p. 185).

³⁷ Recall the project (in the end failed, but pursued with great enthusiasm) of renewal of the liturgical music in Prussia, which was inspired by Friedrich Wilhelm IV, and for example produced psalm settings for the Berlin Cathedral Choir; cf. David Brodbeck, *A Winter of Discontent: Mendelssohn and the "Berliner Domchor,"* in: *MSt*, 1-32; also Juliane Gabel, *Friedrich Wilhelm IV. und die Ästhetisierung der Politik*, Master's Thesis, Humboldt-Universität Berlin, 2012.

poetic on the actual³⁸. In the case of Wagner, in contrast, whose manner of thinking and acting was profoundly based on a one-sided, reduced way of life, this way of life is sugar-coated by the artist, so that the work offers itself as the "the bread of life, which is already eaten" as I have demonstrated.

His auto-elevation to creator of social norms makes it plausible at the same time that Wagner is incapable of refraining from vilifying in his writings anyone who does not follow him. Both writings of the Jews are of course of central importance. Both writings? Yes, in fact. For what is commonly edited as addition or "Introduction" to the second edition of "Judaism in Music"³⁹ is an independent article, somewhat longer than the title writing, published separately as a letter to Marie Muchanoff, under the title "Elucidations on Judaism in Music"⁴⁰. The fact that Wagner reedited in 1869 the first version of his pamphlet from 1850⁴¹, is viewed as irresponsible, if not culpable.⁴² Only those in the know however have heard that Wagner systematically broadened his harassment in the said "Elucidations".

As is well-known, the first writing on the Jews is characterized by breath-taking scorn and physiognomic defamation of its victims: we can speak of a social homicide, along with Daniel Goldhagen⁴³. The language of the Jews figures as "jabbering" and "drivel". And the music of the synagogue is a "gurgling" and "yodelling", which confounds "mind and spirit"⁴⁴. Who among the attacked would have been able or willing to dispute this – I will pass over in silence his comparison of the Jews with the "teeming multiplicity of bodies of worms"⁴⁵ (a comparison that Wagner repeated word-for-word in 1865 in an address to Ludwig II)⁴⁶.

It is precisely the speechlessness of the defamed, who are most likely dumbfounded, that is used as a reproach against them in the "Elucidation" tirade. Wagner's scenario of enmity and "accumulative rhetoric"⁴⁷ is only completed in outline-form, but he bears in mind the possibilities of creation of a systematic model. Foremost: there is evidently no regret for the categorical attacks from 1850, instead the slander that since that time the Jews have boycotted Wagner's works and theories⁴⁸. Then he targets opponents, stating names and places: Eduard Hanslick as the relevant critic, Leipzig as the city that is musically contaminated by the Jews⁴⁹. The danger of infection, according to Wagner, is so intense that in certain cases it is necessary to refrain from racial distinctions. As though he knew of the Nazis' cynicisms, Wagner introduces a joker concept: that of the "music-Jews"⁵⁰. According to him they carried out (in his words) "a reverse Jew-persecution"⁵¹. For the Israelites control everything and everyone on the German cultural scene: the professional musicians, the press, the publishing houses, even the theatre (in spite of or because it is directed by senile court bureaucrats)⁵². Wagner stands there like a monolith: himself alone against the culture world, himself alone against all others. His allies Franz Brendel and Franz Liszt are still mentioned⁵³; Joseph Joachim, a Jewish friend, has dropped away⁵⁴. Hanslick's damaging mind-set has

³⁸ Christian Kaden, *Der ver-rückte Schumann. Horizonte einer historischen Anthropologie der Musik*, in: ANKLAENGE 2009. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag, Wien 2009, S. 13-36.

³⁹ Borchmeyer (as in fn. 34), fn 4.

⁴⁰ Richard Wagner, *Aufklärungen über das Judentum in der Musik* (1869), in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. 8, Leipzig 1911, pp. 238-260.

⁴¹ Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik* (1850), in: *Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen*, vol. 5, Leipzig 1911, pp. 66-85

⁴² Compare Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main, 2000.

⁴³ Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, Berlin 1996, p. 118ff., 170ff.

⁴⁴ Richard Wagner, *Judentum* (as in fn. 41), p. 69ff.

⁴⁵ Richard Wagner, *Judentum* (as in fn. 41), p. 84.

⁴⁶ Christian Kaden, *Musik, nahe bei der Macht. Gewaltpotentiale des Ästhetischen*, in: *Musik-Kultur heute. Bärenreiter-Almanach*, Kassel etc. 1998, p. 31-54, here p. 48.

⁴⁷ Eckhard Roch, *Akkumulative Rhetorik – Die Kunst, zu „revolutionieren“ in Richard Wagners Sprache und Musik*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 28 (1986), pp. 284-308.

⁴⁸ Richard Wagner, *Aufklärungen* (as in fn. 40), p. 239 ff.

⁴⁹ *Ibid.*, on Hanslick: pp. 243, 251, on Leipzig: pp. 240, 248.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 250.

⁵¹ *Ibid.*, p. 242.

⁵² *Ibid.*, pp. 246-249.

⁵³ *Ibid.*, pp. 240, 245.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 245.

spread even to the aesthetician Friedrich Theodor Vischer, of German descent⁵⁵, who tends toward formalism: Wagner invents a word for this “musical Jew-beauty” (“musikalischen Judenschönheit”)⁵⁶. Clearly the decisive factor, and here too the notable intensification compared to his Jew-baiting in 1850: the Jews are not only culpable for the general low level of German culture, they also have the say in London and Paris⁵⁷; their crimes are politically organized and thoroughly calculated.⁵⁸

The battle cry of an alienated artist against those who compete with him, a “polemic against musical Classicism”, as naïve spirits imagine?⁵⁹. Similarly to the text from 1850, Wagner cannot control his willingness for terror – and he envisions a redemption/solution of the Jewish question, a solution based on principles. In the first work he stated that the Jews must themselves bring about their “destruction” – in order to live on reborn in a renewed wider society.⁶⁰ Nineteen years later, Wagner is more “realistic” and operates with two options.

He contemplates on the one hand the “violent expulsion of the subversive foreign element”, in order to prevent the “decline” of German culture.⁶¹ Although Wagner doubts the feasibility of this “solution”, it is unquestionable that his idea pursues a more brutal aim than mere resettlement. The alternative would be that the foreign “element [will] assimilate us in such a way that it matures in community with us to the superior education of our more noble human establishment”⁶². This is an extremely difficult business however. And as Cosima’s confessions in her diary once again demonstrate, Wagner scarcely ever strived after dominance-free dealings with his Jewish “friends”.

The second writing on the Jews is therefore not only an intensification of the first one, but rather lends it an overarching structure. And it is part of the rhetoric of the first text and of the second to stifle the “adversary”: with argumentative mudslinging – in order to behave at the end as though the intention is to help him out. Once more we notice the convergence with the marital battles that have been analysed. They suggest that with his infamies both in daily life and also behind the screen of art theory, Wagner is very “serious”. The midfields of the discursive, dialectical communications are very probably familiar to him. They have a significance for his music and its “Art of Transition,” weight of which must be explored. But to the extent that Wagner’s “logical” identity is involved (perhaps we should even call it “logogen” identity, following Georg Knepler)⁶³: with regard to verbally-controlled behaviour and ratiomorphic decisions, the main-diagonal character is definitive. In this respect the Master from Bayreuth followed at the same time the milestones of the moderns. The strategies of class struggle have been mentioned, whose political mentalities continue to influence the present day. Also the logic of the performance society, which involves maximum profit and the simultaneous destruction of as many competitors as possible, is determined by escalation of profits (which lead to cyclical crises) – or in battles of elimination, which strengthen the monopolies. In this system stabilities are always transitory, always temporary; they are dominated by unbridled plus-plus or minus-minus. Wagner as economist of his art, and as economist of his way of life would therefore be its own research topic.

5. Conclusions

For the time being we will be satisfied with the insight that Wagner’s behavioural dispositions in art and life grow from a *single* root. And that Cosima’s diaries, which so purposefully present a view of the person’s daily life, make the artist and theoretician clearly comprehensible for the first time. For a more profound interpretation of his works and writings, they are not a reservoir of contextual knowledge, but rather – almost – a primary source.

⁵⁵ Ibid., p. 251.

⁵⁶ Ibid., p. 252.

⁵⁷ Ibid., p. 247f.

⁵⁸ Ibid., p. 253.

⁵⁹ Wilhelm Seidel, Mendelssohn und das Judentum, in: Die Musikforschung 64 (2011), p. 6-23, here p. 22.

⁶⁰ Richard Wagner, Judentum (as in fn. 41), p. 84f.

⁶¹ Richard Wagner, Aufklärungen (as in fn. 40), p. 259.

⁶² Ibid., p. 260.

⁶³ Georg Knepler, Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977, p. 587.

Brief biographical note

Christian Kaden (1946 -2015): Doctor en musicología y antropología en la Universidad Humboldt de Berlín (1973). Profesor en el departamento de Musicología y Estudios de Medios de la Universidad Humboldt de Berlín donde desarrolló importantes líneas de investigación y enseñanza sobre la Sociología de la música. Miembro titular de la Academia de las Artes de Sajonia (2005-2013). Presidente del Departamento de Sociología e Historia social de la música en la Sociedad para la Investigación de la música de Alemania (1994-2001). Ha sido profesor invitado en Centro de investigación y desarrollo de la música de La Habana (1982), Universidade Nova de Lisboa (1989), Universidad de Graz (1992), Universidad de Heidelberg (1993), Universidad de Chicago (1995), Universidad de Hong Kong (2000), Universidad de Viena (2001). Sus líneas de investigación principales se centran en el desarrollo de la sociología de la música, la semiótica musical, la antropología de la música y la relación entre música y civilización. De entre su extensa obra cabe destacar: *Hirtensignale. Musikalische Syntax und kommunikative Praxis* (1977); *Musiksoziologie* (1984); *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsproze* (1993), *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik ist, was Musik sein kann* (2004).

Política del ruido. En los límites de la comunicación musical

Politics of Noise. *The Limits of Musical Communication*

Antonio Méndez Rubio
Universitat de València, València, España.
antonio.mendez@uv.es

Recibido: 29-02-2016
Aceptado: 10-03-2016



Resumen

Este artículo se basa en la idea de cómo la comunicación musical activa no solo elementos musicales sino culturales y sociales. Como práctica social, la música muestra tanto su poder comunicativo como los límites de la comunicación (entendida como un intercambio de mensajes y significados). En este sentido, el ruido se presenta como un factor de disrupción en el circuito semiótico y en las relaciones sociales. La cuestión del ruido se trata como un aspecto liminar del sonido y la música, como puede observarse en diversos ejemplos tomados de la vanguardia (ruidismo) hasta la música popular contemporánea (noise), pasando por géneros musicales particulares como el punk-rock o la música tecno.

Palabras clave: comunicación, música, política, ruido, sonido.

Abstract

This article is based on the problem of how the musical activates in communication not alone musical but cultural and social elements. As social practice, the music shows both his communicative power and the limits of the communication (understood as an exchange of messages and meanings). In this respect, the noise appears as a factor of disruption in the semiological circuit and in the social relations too. The question of the noise deals with a border aspect about the sound and the music, since it can be observed in diverse examples taken of the avantgarde (bruitism) up to the popular contemporary music (noise), and through music genres as punk-rock or tecno-music.

Key words: Communication, Music, Noise, Politics, Sound.

Sumario

1. Introducción | 2. ¿Sonidos sin cuerpo? | 3. Pero... ¿qué es ruido? | 4. Ruido como música sin fondo | 5. Ruido y fascismo | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Méndez Rubio, A. (2016): "Política del ruido. En los límites de la comunicación musical", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 21-35. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.101>

1. Introducción

Con todas sus singularidades y matices, la música forma parte del entramado concreto de las relaciones y las fuerzas sociales. A pesar de que la época moderna ha insistido en la idea de identificar la música con un lenguaje técnicamente específico, y además de que esto puede ser así de hecho en buena medida, la música no deja de provocar experiencias relacionales, interactivas, corporales, que desbordan su carácter meramente lingüístico. Tomada como práctica social, la música muestra tanto su potencia comunicativa como los límites de la comunicación –al menos si ésta se entiende como un simple trasvase o intercambio de mensajes y significados sometidos a una codificación fija–. En la formulación de J. Blacking: “la música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino (...) un reflejo de –y una respuesta a– fuerzas sociales” (2010: 161). Incluso considerando la función del lenguaje musical y sus procesos de codificación estructural, la investigación antropológica, sociológica y etnomusicológica viene confirmando que “las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte” (Blacking, 2001: 181) y, por consiguiente, “en cualquier nivel de análisis las formas de la música se hallan relacionadas con las formas culturales de las cuales se derivan” (Blacking, 2001: 185).

En otras palabras, el estudio de la música como cultura, como práctica social, requiere pasar de una concepción estrecha e idealizada de la música (como lenguaje musical) a una noción más amplia y material, políticamente consciente, de la música como forma de comunicación social. En este sentido, la comunicación musical incluye no solamente los componentes lingüísticos o formales de la música sino, al mismo tiempo, el modo en que las relaciones sociales atraviesan la música, la condicionan, se reflejan en ella y se proyectan desde ella. De esta forma, la música admite ser comprendida como un hacer en común, no tanto como una sustancia sino más bien como una acción que podría resumirse en la expresión de Small “*musicking*” (1998), es decir, como un musicar o musiqueo socialmente vivo, pragmáticamente ilimitado. De hecho, esta perspectiva que intente entender la música como una forma de comunicación social debería tener como prioridad una reflexión sobre los supuestos límites de la música a la hora de reconocer sus vínculos múltiples con otras prácticas, experiencias y discursos sociales. Lo que se entienda por música, sonido y ruido, no puede dejar de ser una cuestión de “responsabilidad de la escucha” (Szendy, 2003: 171). En última (y en primera) instancia, como indica Small (2006: 41), apreciar la música no únicamente como experiencia estética “sino también como una institución y una fuerza potencial en el seno de nuestra sociedad” es una vía imprescindible para llegarla a “oír con más claridad”.

2. ¿Sonidos sin cuerpo?

La pregunta ¿qué entendemos por música?, en fin, activa siempre un determinado régimen de inclusiones y exclusiones en el espectro de posibilidades comunicativas que la música instaure. Mientras una serie de elementos (por lo general relacionados con la modulación rítmica de melodía y armonía) quedan insertados dentro de lo propiamente musical, a la vez, una serie residual o negativa de elementos disonantes se localizan fuera o, como mínimo, en los límites más periféricos e impropios del significado musical. Es decir, son identificados convencionalmente como “ruido”. Como ya argumentara J. Derrida (1998), esta dialéctica entre interior y exterior, en la medida en que separa signo y realidad a la hora de abordar el problema del lenguaje, es un dispositivo de producción de verdad que la lingüística moderna ha heredado de la metafísica clásica. No en vano, se ha hablado recientemente de una “metafísica de la música” para cuestionar cómo la modernidad oficial ha elaborado una idea de música que, en la práctica, funcionaría como “un intento de eliminar la materialidad y la fisicalidad de la música” (Gilbert y Pearson, 2003: 110). Así, “esta denigración de la materialidad y la corporeidad han sido cruciales para la teoría y la práctica de la música” (Gilbert y Pearson, 2003: 110).

Esta idea metafísica de música evacuaría aquellas experiencias que la ponen en crisis, especialmente la experiencia del baile o una acepción de la producción musical más comunitaria que individualista. Actuaría pues como un dispositivo de control social, corporal, patriarcal..., que se ha hecho fuerte en la llamada “tradición dominante” (Gilbert y Pearson, 2003: 113). El idealismo occidental que recorre la “tradición dominante” del pensamiento moderno podría encontrar un momento ejemplar de expresión en la filosofía de Descartes o Kant, o en la forma de entender filosóficamente la música que defendiera Arthur Schopenhauer en su célebre tratado *El mundo como voluntad y representación*.

Todas las artes objetivan la voluntad de forma meramente mediata, en concreto, a través de las ideas: y puesto que nuestro mundo no es más que el fenómeno de las ideas en la pluralidad a través del ingreso en el *principium individuationis* (la forma de conocimiento posible al individuo en cuanto tal), la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes. (Schopenhauer, 2004 [1819]: 313).

En este sentido, el pensamiento platónico ha extendido su sombra metafísica hasta la cultura moderna. La primacía de la Idea proclamada por la metafísica de Platón le llevaría, a la hora de hablar de la música, a exigirle a ésta la condición explícita de que "no tiene más que ceñirse a la invariable y única armonía" (1993: 125). En el Libro III de *La República (Politeia)* Platón asociaba esta exigencia formal de armonía a la belleza ideal y el bien social, es decir, entendía por "armonía" tanto una condición estética como política de la buena música, hasta el punto de proclamar que "a quien no sea capaz de ello no se le dejará producir entre nosotros" (1993: 134). En contraste con esta perspectiva platónica, escuchar el sonido y el ruido más allá de su enclaustramiento institucional como "Música" puede contribuir, como mínimo, a no reducir fenómenos dinámicos y multisensoriales a entidades estáticas y monodimensionales.

En todo caso, este desplazamiento en la escucha y en la acepción de la comunicación musical, entendida como práctica que desborda los límites de la música según la entendió la "tradición dominante", entra en conflicto con el idealismo neoplatónico a la vez que con la política autoritaria y el régimen de control social que le subyace. La idea occidental y moderna de música se resiste a interrogarse a sí misma, a entender mejor cómo la música cuestiona el ordenamiento simbólico y toda aspiración a clausurar la praxis comunicativa en un intercambio semiótico previsible:

No solo la música trasluce que su posición en el seno de un ordenamiento simbólico cualquiera no se funda sobre la presuposición de su valor simbólico –inmediatez de significado a signo– sino que al hacerlo pone en evidencia que ninguna otra práctica significativa, capaz de un ejercicio de intercambio comunicativo, necesita fundarse sobre semejante presuposición. (Brea, 1996: 155)

En los términos de J. Kristeva, la música funcionaría como un genotexto (más poético que propiamente sígnico ni lingüístico) y no tanto como un "fenotexto" obediente a las reglas de la comunicación (Kristeva, 1974: 83-84). La interacción entre música y ruido, tal como ha sido analizada en una fiesta rave o en las grabaciones de Merzbow, impediría de hecho un intercambio comunicativo en el sentido más convencional del concepto: "The communication, in the sense of relating, connecting, does not take place" (Voegelin, 2010: 47). En lo que respecta al análisis teórico-crítico, "sound's ephemeral invisibility obstructs critical engagement" (Voegelin, 2010: 21) y, cuando más insistente es el diálogo entre sonido y ruido, en fin, más urgente se hace una actualización de la crítica como parte activa de una nueva forma de escucha.

Por esta vía, siguiendo a N. Sun Eidsheim, escuchar el sonido en tanto sonido sensible (*sensing sound*) supone un "impulso a entender más la parte integral que la música juega en cómo forjamos nuestras relaciones con los otros" (2015: 3). Para Eidsheim, a la hora de hablar de música, deberíamos pasar de una formulación en términos de "figura de sonido" a una más actualizada como "práctica vibratoria". Si la primera es básicamente estática y monológica, la segunda, en cambio, resulta considerablemente más dinámica y dialógica. Desde este enfoque, "the way we conceive of our relationship to music could productively be understood as an expression of how we conceive of our relationship to the world" (Eidsheim, 2015: 6). Tomada de forma absolutamente abstracta o aislada, música es entonces un concepto vacío, dado que los sonidos y sus significados se configuran en los contextos culturales, económicos y políticos en los que son oídos (Eidsheim, 2015: 6). Aquello que "suena bien", como suele decirse, implica una premisa de socialidad o relacionalidad (*relationality*), una serie de condicionantes que hacen posible de hecho la dimensión comunicativa de la música. Así pues, en suma,

If music is not something external and objective but is transmitted from one material node to another, music indeed puts us into an intrinsic dynamic, material relationship to both the so-called external world and each other. Musical discourse then shifts from the realm of the symbolic to that of the relational. (Eidsheim, 2015: 181)

Una vez que es viable reconsiderar la música no tanto como un lenguaje o código especializado, sino, además, como un "campo continuo de vibración y energía" (*continuous field of vibration and energy*) (Eidsheim, 2015: 185), es entonces factible (e incluso necesario) abrir el sonido musical a su diálogo con el ruido, con aquello que no se deja limitar a un sistema cerrado de signos, al tiempo que es posible entender su afuera, el ruido, como una redimensión del sonido, cuyo sentido puede incluso funcionar como una forma de comunicación más eficaz y creativa que cualquier significado en sentido semiótico estricto (Tagg, 2013; Méndez Rubio, 2016).

Si, desde la perspectiva de la semiótica tradicional, es ruido todo aquello que no se deja integrar en los imperativos de un sistema de codificación, entonces la noción de ruido debería ser un aliado táctico decisivo para la comprensión crítica de la condición musical. Así de hecho lo había atisbado J. Attali en *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (1977). Se diría, en este sentido, que la diferencia entre música y condición musical reside en que ésta cuenta con el ruido como un elemento activo y creativo mientras que aquella tiende a expulsarlo de su radio de acción. En los términos de Attali: "el ruido es un arma; la música es en primer lugar la formalización, la domesticación, la ritualización de la utilización de esa arma en un simulacro de homicidio ritual, exaltación de lo imaginario" (1977: 49). Recuerda Attali que el ruido ha sido sentido tradicionalmente como desorden, polución o agresión contra el código que estructura y mecaniza los mensajes. Pero también ha sido percibido como fuente de exaltación, de curación incluso. Así, el cruce entre música y ruido supondría siempre una "amenaza mortal" (1977: 61), un punto de transgresión, el anuncio "de una nueva forma de relaciones con el conocimiento y de nuevos poderes" (1977: 61). Si los códigos en vigor no pueden reprimir y normalizar el cruce entre ruido y música entonces la condición musical podría experimentarse como una "crisis de proliferación" (1977: 91). Y donde mejor se apreciaría la fuerza subversiva del ruido es quizá en el hecho de que la cultura oficial llame "ruido" a toda forma de producción sonora que cuestione la sintaxis o el orden del discurso ya instituidos. La autoridad de la cultura musical moderna, con su ritualización de la escucha y su concepción consensual del mundo, tal como ha pasado de la música clásica de los siglos XVIII y XIX a la música pop del siglo XX o XXI, vista así, ha limitado el filo creativo tanto de la música culta como de la música popular, ya que se ha resistido y se resiste ciegamente a promover la asunción básica para Attali: que "componer exige la destrucción de todos los códigos" (1977: 91). Tal vez una afirmación como ésta sea demasiado absolutista, pero tiene la virtud de subrayar cómo el concepto convencional de música, en lugar de promover la comprensión y la transformación de los conflictos simbólicos y sociales se ha volcado en la pretensión no declarada de borrarlos del mapa.

3. Pero... ¿qué es ruido?

La atención a la condición intersticial, liminar y crítica del ruido, en este sentido, requiere un esquema de escucha musical (y de relación social) más abierto, autocrítico y dialógico que el establecido como canónico. Pero..., ¿qué es ruido? La respuesta más común lo entiende como "cualquier sonido indeseable" (Kavaler, 1977: 17), es decir, que se parte por supuesto de la premisa de un oído selectivo para, desde ahí, entender el ruido como un "punto de peligro" (Kavaler, 1977: 67) por cuanto el ruido pone en crisis el orden armónico del discurso musical, e incluso la estabilidad del paisaje acústico que regula la vida social. El condicionamiento social resulta así clave para definir lo que es o no es ruido, ya que "resulta claro que aquello que uno admira como un sonido excelso para otro puede ser un ruido infernal" (Kavaler, 1977: 17). El ruido se asocia así a un momento de desorden perceptivo, de conflicto sensorial, y a una cierta experiencia de angustia o violencia tan individual como colectiva, tan acústica como política. La etimología del vocablo *noise* (común al francés antiguo y al inglés moderno), en efecto, remite a través del sánscrito *nau* y el griego *naus* hasta el latín *nausea*, náusea. Si, como sugería Kavaler: "en su nivel más esencial el ruido constituye una advertencia, un peligro, un desastre" (1977: 80), se puede entonces deducir de aquí la reacción generalizada de rechazo del ruido como gesto defensivo, de acorazamiento contra lo que desmantela conflictivamente la presunta armonía de la realidad existente. En todo caso, de nuevo, el problema es tan acústico o cultural como social o político, pues, como plantearía acertadamente L. Kavaler: "el ruido indica a cada cual el lugar que ocupa en su mundo" (1977: 79).

Dicho de otra forma, el ruido asumiría una condición no tanto sustancial como funcional, por cuanto su reconocimiento y definición depende de las posiciones y condiciones sociales de la escucha. En

ese juego de posiciones, relaciones y poderes, el ruido desempeña el papel de interferencia en el orden socio-acústico:

Es más probable que los ricos se quejen más de los ruidos que los pobres, y que los viejos lo hagan en mayor proporción que los jóvenes, así como que las personas con cierto nivel de educación protesten más que los menos cultivados. En todos los casos es probable que todos sufran lo mismo, pero lo segundos están más acostumbrados tal vez a soportar lo que tengan que sufrir en silencio. (Kavaler, 1977: 47)

La condición de exterioridad del ruido con respecto al canon del lenguaje musical puede equivale, así, a la posición de subalternidad de ciertas formas de escucha o músicas no reconocidas como tales por la "tradición dominante". El ruido, en tanto "hostigamiento que llega del aire" (Kavaler, 1977: 195), entra en conflicto no solamente con la realidad sino, a la vez, con las estructuras (ideológicas, fisiológicas, sociológicas...) que la sostienen. Su naturaleza funcional, no obstante, se aprecia mejor si el ruido se sitúa en una concepción práctica, o táctica, del sonido y la música (¿cómo se hace? ¿cómo funciona?) que en una significación esencialista (¿qué es?).

La cuestión del ruido se conecta así irremisiblemente con la interrogación crítica sobre la violencia, la angustia y el sufrimiento en la vida social. No en vano, es sintomático que aportaciones tan significativas al estudio del ruido como las de J. Attali o L. Kavaler, entre otras, surjan en el escenario de los países ultraindustrializados en torno a 1970 (Alemania, Japón, Inglaterra, Estados Unidos...). 1970 es también un período de especial intensidad en la experimentación con el ruido como parte activa de la comunicación musical, y esto en casos aparentemente distantes como las nuevas músicas en Japón, el punk rock o el heavy metal y las primeras muestras de la música electrónica. El maquinismo y el industrialismo modernos intervenían ya como recurso provocador en la reivindicación que haría Luigi Russolo en su *Arte dei rumori* (1913-16) del "sonido-ruido" (Russolo, 1998). Desde principios del siglo XX hasta principios del siglo XXI el ruido no ha hecho sino interferir crítica y creativamente en el paisaje sonoro de la sociedad, invitándolo tanto a saturarlo de violencia ensordecedora como a transformarlo mediante modos de escucha cada vez más abiertos e inestables.

Vuelve aquí a ponerse de manifiesto hasta qué punto la relación dialógica entre sonido y ruido es una cuestión de índole comunicativa y sociocultural. De entrada, la puesta en juego de los límites del sonido musical tiene de por sí implicaciones de largo alcance en lo referente a los límites de los estudios musicológicos, y especialmente en lo tocante al tradicional desprecio del valor de la música popular. Como ha sugerido A. Moore (2003: 7), la separación de la musicología por un lado, y las ciencias sociales y otras humanidades por otro, es a menudo problemática y reactiva de continuo presunciones normalmente no asumidas ni examinadas. Entre estas premisas aceptadas con normalidad destaca aquí, como una especie de punto ciego, la función deconstructiva del ruido como interferencia táctica. Una vez más habría que insistir, en este punto, en que esta función solamente puede reconocerse y abordarse asumiendo su emplazamiento sociocultural, como así ha resaltado por ejemplo P. Hegarty:

Noise is not an objective fact. It occurs in relation to perception –both direct (sensory) and according to presumptions made by an individual. These are going to vary according to historical, geographical and cultural location. (...) Noise it is a negative reaction, and the, usually, a negative response to a sound or set of sounds. (...) The sound then has to be perceived as dangerous to the functioning of the hearing machine. (2007: 3).

El ruido, en tanto peligro, exceso o suplemento del pensamiento metafísico, y en tanto desafío libertario al autoritarismo institucional, tiene una historia hecha de vidas, cuerpos y relaciones entre estos cuerpos vivos, activados en cada caso a modo de *sensorium* relacional, sexual y político en sentido amplio (Butler, 2003). En palabras de Hegarty: "noise has a history. Noise occurs not in isolation, but in a differential relation to society, to sound, and to music" (2007: 5). La táctica disruptiva del ruido está tan cerca por momentos de renovar el lenguaje musical como de, más polémicamente, realizar incisiones utópicas y hacer proliferar fisuras "against the existing institution of music" (Hegarty, 2007: 12).

Para D. Kahn (1999: 25), lo que se llama "ruido" es en sí mismo una forma de reducción del ruido, algo que le ocurre al sonido y que a menudo queda sin oír, inscrito en una dimensión inconsciente de la escucha y la percepción. Según Kahn, la fase histórica que iría de 1920-30 a 1970-80 habría sido decisiva a

la hora de escenificar una confrontación continua entre la tendencia social (reforzada institucional e industrialmente) a la "musicalización del sonido" (1999: 18) y el recurso táctico (de cada vez mayor arraigo en la experimentación artística y popular) a "ruidos significantes" (1999: 20). Éstos actuarían como extraños, ilegibles y hasta indeseables, pero podrían también leerse también, como ocurre con el garabato en la caligrafía, como indicios de fuerzas corporales, fisiológicas y ambientales, es decir, sociales en sentido amplio (Kahn 1999: 269). Desde los retos dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich hasta el *bruitism* de las distintas vanguardias y neovanguardias interdisciplinarias (surrealismo, constructivismo, futurismo...), hasta las influencias de Russolo en Prokofiev, Satie o Milhaud, o la escucha cada vez más atenta de músicas populares del mundo ajenas al oído occidental, pasando por acelerados cambios tecnológicos y usos musicales subculturales..., se podría trazar un recorrido estallado, fractal, por el cual la intervención del sonido-ruido en la música contemporánea se ha ido volviendo crecientemente importante. Al mismo tiempo, siguiendo a Kahn, es también razonable situar esta intervención crítica y creativa del ruido en conexión con un cuestionamiento inconsciente del poder del sujeto (ego individualista, etnocéntrico y patriarcal) y del modo como el poder institucional configura la subjetividad (el sujeto del poder, por decirlo así). Este conflicto ha topado una y otra vez con las resistencias de un "sentido" (o de un "oído") "común" que tiende a reaccionar defensivamente, a no querer-oír y a acorazarse contra la peligrosa política del "ruido significativo".

El elemento que funcionaría como nexo entre ruido y música sería, para Kahn (1999: 25), una concepción del sonido como "sonido sensitivo" (*sentient sound*) muy próxima, por no decir equivalente, al término "sonido sensible" (*sensing sound*) propuesto por Eidsheim (2015). La condición sensible y corporal del sonido es la que lo pone en relación con la extrañeza de un "*significant noise*". El término "significante", tal como aparece aquí, abandona su tradicional pretensión de capturar un significado fijo, cristalizado por convención, para aproximarse a una noción de sentido más abierta, variable, irreductible un código estable o cerrado. La cuestión puede entonces abordarse en los términos propuestos por el semiólogo R. Barthes al hablar de "significancia" en relación con "el cuerpo de la música" (1992: 241). En su ensayo titulado "El acto de escuchar" puede apreciarse cómo, en la relación crítica que la música contemporánea viene estableciendo entre sonido y ruido, como en J. Cage, lo que se escucha

no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejo se llama *significancia* (que es distinta de la significación). (...) Estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su "intimidad". Esto, *mutatis mutandis*, vale para muchas otras formas del arte contemporáneo (Barthes, 1992 [1976]: 256).

Se deduce de este pasaje que, al confrontarse con una deconstrucción del sonido musical, que a su vez tiene que ver con la interposición o interferencia del ruido, la escucha se abisma en las relaciones no tanto discursivas o sintagmáticas como asociativas o paradigmáticas. Esto es, el poder o autoridad del significado codificado, reconocible, se ve desfondado por el pulso deseante de una sonoridad irreconocible, utópica, crítica. En esta sonoridad "que sin cesar produce significantes nuevos" radicaría, en fin, la confianza de Barthes en que "la libertad de escucha es tan necesaria como la libertad de palabra" (1992 [1976]: 256).

En este punto, como sugiere Kahn (1999: 17), el estudio social de la música no puede limitarse a la composición "con" sonidos sino que debería empezar por la composición "del" sonido. El ruido se convierte así también en "un ruido del pensamiento" (Méndez Rubio, 2016: 79): desde mediados del siglo XX, el cuestionamiento de la autonomía musical inducido en las composiciones de Cage, Schaeffer o Varèse, y que luego sería reorientado en el espacio disperso de la música popular mediante las intervenciones del tecno, el punk rock o las bases más agresivas del hip-hop, se expande hacia una clave ruidosa que hace del *noise* menos un género musical especializado que un modo infinitamente heterogéneo, precario, de abrir el paradigma sonoro dominante. La pregunta en cuanto a si "¿es acaso el ruido música impensable?" (Gámez, 2012: 33) se convierte así en solamente un prelude al desfondamiento de toda definición estable o esencialista del ruido, en la medida en que "el ruido es aquello que escapa a todo control. Que el ruido se convierta en material de reflexión no implica que posea un significado. El

ruido no significa nada, o en todo caso significa una negación de las pretensiones de sentido que se le otorguen" (Gámez, 2012: 39).

En lugar (o además) de un factor de estridencia o contaminación ambiental, y de incluso deterioro infra-acústico de la salud pública, el ruido persigue también la (im)posibilidad de un espacio o espaciamiento de sonoridades nuevas, extrañas, libres. Es cierto, como recuerda Kavalier a propósito de la constitución a principios del siglo XX de la Sociedad para la Supresión de los Ruidos Innecesarios, que "para los seres sensibles el ruido, incluso en medio de ambientes amplios, es molesto, y cuando se lo produce en un lugar incómodo se convierte en una verdadera tortura" (1977: 19). Y es cierto además que, en su dimensión de interferencia con el canon institucional de la Música (ya sea esta clásica, ambiental o pop), el ruido conlleva una energía de renovación de la escucha que está en deuda con la materialidad del espacio-tiempo, la corporalidad de la experiencia y el azar en la vida cotidiana. Es decir, con todo aquello que, justamente por ser "lo imposible inaudible" (Kahn, 1999: 158), desafía al oído estandarizado con microfisuras desde las que atisbar otra manera de entender las relaciones con el sonido, con los demás y con el mundo.

4. Ruido como música sin fondo

Desde mediados del siglo XX, la música se ha ido convirtiendo en una especie de instrumento de ambientación y totalización masiva del espacio social. A este proceso ha contribuido sin duda la interacción de la práctica musical con los discursos y tecnologías de la comunicación audiovisual. Esta interacción adoptaría desde 1980 la forma de una subordinación del audio a las tecnologías de la imagen tras el apogeo mediático y publicitario del vídeo musical. De manera metonímica, esta tendencia a trazar culturalmente una línea porosa entre oír y ver está resumida en el sintomático nombre Muzak, adoptado por la principal corporación de producción de música ambiental en el período 1922-1954, inspirándose en la prestigiosa marca de soportes fotográficos Kodak (1889). Muzak funciona hoy en día como un calificativo para definir todo el género de las músicas con funciones de ambientación. Lo significativo aquí, mediante la asociación entre sonido e imagen, así como mediante la proliferación de nuevas tecnologías de reproducción digital, es la configuración masiva de un entorno musical potencialmente sin límites.

En su argumentación sobre la función social de la música, y en concreto en lo referente a la temática "Ruidos y política", indica J. Attali (1977: 15) hasta qué punto es urgente reconocer esta proclividad del poder a totalizar el espacio social por medio de los sonidos:

Toda música, toda organización de los sonidos resulta entonces una herramienta para crear o consolidar una comunidad, una totalidad: es vínculo de un poder con sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, sea cual fuere. Una teoría del poder exige, pues, en la actualidad, una teoría de la localización del ruido y de su conformación.

Sobre esta base, Attali sitúa la música en un lugar estratégico en el conflicto entre poderes y contrapoderes que define el mundo moderno. Parece anticiparse a debates recientes en la filosofía política, concretamente en torno al concepto crítico de multitud como "alternativa viva" (Hardt y Negri, 2004: 15) contra el orden capitalista y neocolonial existente: "la música es como la multitud, a la vez amenazadora y fuente necesaria de legitimidad, riesgo que todo poder debe correr tratando de canalizarla" (Attali, 1977: 29). La masa habría crecido en un aprendizaje vital que equivale al aprendizaje del seguimiento de las pautas de orden instituidas por el poder cada vez menos político-militar y más económico-tecnológico. Así se reflejaría para Attali (1977: 59) en el conocido mito del Flautista de Hamelín. Por su parte, el peso histórico de la marcantilización del espacio social como espacio musical podría reconocerse en el dato nada anecdótico de que "la primera sala de conciertos de que queden rastros fue instalada en Alemania por un grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizó primero en 1770 la posada *Zu den drein Schwanen*; luego, en 1871, convirtió la casa de un pañero en sala de conciertos". Con ello "la música se encerraba así en los lugares mismos del comercio" (Attali, 1977: 102).

En los orígenes de la sociedad moderna, en suma, la música asumiría la función política de neutralizar conflictos políticos y socioeconómicos, por ejemplo en lo relativo a las diferencias de clase – "que quedarían subsumidas en el dispositivo retórico e ideológico de la Música identificada como *música clásica*, es decir, tomando de modo absolutista el adjetivo latino *classicus*, "de clase" (alta)" (Méndez Rubio, 2016: 33)–. En palabras de Attali:

La ideología de la armonía científica va a imponerse así como una máscara de una organización jerarquizada, en la que están prohibidas las disonancias (los conflictos y las luchas), a menos que sean marginales y pongan de relieve la calidad del orden canalizador. (1977: 124).

El proyecto ideológico de una humanidad idealizada, aconflitiva y armoniosa, volvería previsible y controlable el avance de una sociedad que aceleraba hacia un futuro vertiginoso (Attali, 1977: 124). Ese control político, de escala intra- e inter-nacional, sería relevado en el último tercio del siglo XX, de forma lenta pero segura, por un control comercial y mediático de escala global. La hegemonía actual de la música pop podría encuadrarse en este proceso de transformación sociohistórica todavía en curso.

El uso que hace aquí Attali del término *disonancias* entronca con la perspectiva crítica que había dado a conocer Theodor W. Adorno entre 1940-1960 (cuyos escritos sobre sociología de la música, cuya edición definitiva está fechada en 1963, llevarían precisamente por título *Dissonanzen*). En efecto, los argumentos de Adorno sobre cómo el entretenimiento de masas y la regresión de la escucha serían efecto de la expansión industrial de una "música de fondo" (Adorno, 2009: 16), parecen hallar eco en la idea de Attali en cuanto a que la nueva ambientación musical contemporánea actuaría "como un ruido de fondo en una vida a la que la música ya no puede dar un sentido" (1977: 204). Attali coincide aquí con Adorno en la denuncia frontal de la música popular-masiva por considerarla fruto de una industria cultural orientada a la estandarización y mercantilización de sus productos y de la experiencia social que éstos a su vez producen. La música popular es tomada así desde la óptica de "una música en serie para un mercado anestesiado" (Attali, 1977: 212).

Es conveniente detenerse un instante para prestar atención a este argumento adorniano-frankfurtiano reproducido por J. Attali:

La música en serie es, pues, un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación interclasista, de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, de normalización cultural y de desaparición de las culturas específicas. (...) Así, determinada utilización del transistor hace callar a quienes saben cantar y el disco comprado y/o escuchado es la anestesia de una parte del cuerpo. (1977: 224).

La masificación/masivización es vista, pues, como un medio de normalización autoritaria, e incluso totalitaria, lo que supone al mismo tiempo un argumento radicalmente crítico y una visión tan homogénea de la industria cultural-musical que podría incurrir en la totalización política que está denunciando. La apelación a la "música de fondo" (Adorno) como "ruido de fondo" (Attali) funcionan aquí dentro de un mismo planteamiento crítico. Siguiendo la pauta pragmática de la radiofonía y luego la televisión, los *mass-media* no harían sino servir a una industria cultural orientada al control de los comportamientos y los usos sociales con una finalidad mercantilista. En palabras de Adorno y Horkheimer:

La radio convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están condenadas a la clandestinidad. Se limitan al ámbito no reconocido de los *aficionados*, que por lo demás son organizados desde arriba. Cualquier huella de espontaneidad del público en el marco de la radio oficial es dirigido y absorbido, en una selección de especialistas, por cazadores de talento, competiciones ante el micrófono y manifestaciones domesticadas de todo género. (2003: 166-167).

Basándose en esta premisa general piensa Adorno que la música popular, en tanto música o ruido de fondo de las modernas sociedades industrializadas, cumple ante todo una misión sociológica y política de estandarización fetichista tanto del sonido como de la escucha:

El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas. (Adorno, 2009: 16).

Los análisis críticos de Adorno, tal como se habían empezado a plantear ya en su ensayo de 1941 "Sobre la música popular", se sustentan en la convicción de que "la estandarización de la estructura tiene

por objeto producir reacciones estándar" (Adorno, 2012: 224). Los métodos industriales, tal como se mostraban en las composiciones de Tin Pan Alley o en géneros como el *swing* o el *jazz*, inducirían una experiencia musical de masas en la que la escucha libre sería desplazada por el poder normalizado de su "sustitución mecánica por patrones estereotipados" (Adorno, 2012: 225).

Para Adorno, la combinación pragmática e inercial de "escucha-mercancía" (2009: 22), "fetichismo musical" (2009: 23) y "masoquismo auditivo" (2009: 45) justificarían una demoledora crítica de la música popular contemporánea cuya función social estaría de este modo "emparentada con el timo" (2009: 226). Atrapada en la naturalización de esta música industrial, incluso "la *sociología musical* tiende a la atrofia de uno u otro de los dos momentos que componen su nombre" (2009: 393), es decir, ni trata propiamente de música ni es propiamente social, dado que música y sociedad habrían quedado encapsuladas en la mixtificación colectiva y el engaño de las masas.

Esta visión de la comunicación musical atrapada entre el conformismo y una pseudoactividad masiva convierte la música popular, su valor cultural, en poco menos que una excusa *de fondo* para la crítica radical de los efectos devastadores de la industrialización en la modernidad. Al pasar de Adorno a Attali, en fin, podría decirse que esta perspectiva de la "música de fondo" como control del ruido (Adorno) se replantea en los términos de un "ruido de fondo" que funciona como un medio de control social (Attali). El pesimismo que destilan tanto uno como otro ante la alienación social debería matizarse en el sentido de que

such listening was not because of the inherent stupidity of listeners but due to the way in which the recording and publishing industries had promoted standardized, repetitive music: songs that encouraged audiences to make no effort when listening to music. (...) Music was deliberately being created to encourage distracted audience activity. (Negus, 1996: 9)

Ahora bien, la potencia polémica de este argumento se vería también limitada por la falta de distinción (que se da tanto en Adorno como en Attali) entre estilos subculturales y estilos *mainstream*, o entre el componente popular y el componente masivo de la música popular-masiva (Martín-Barbero, 2010). El análisis subcultural, por ejemplo, mostraría cómo determinados estilos y usos musicales populares "produced a sartorial and sonorial challenge to the conventional codes in the surrounding culture" (Negus, 1996: 16). En estos espacios subculturales, tal como emergerían en la escena urbana a mediados de la década de 1970, "this was a noise that interrupted and disrupted conventional ways of dressing, making music and dancing" (Negus 1996, 17).

Esta suerte de *ruido disruptivo* (en tanto ruido significativo) ayudaría a repensar la vida cotidiana no solamente como un territorio totalmente manipulado por los intereses corporativos sino, además, de una forma paradójica y conflictiva, como un lugar de tensión entre control institucional y resistencia popular. El caso del *punk rock*, por ejemplo, podría servir entonces como "un punto de partida singularmente apropiado" (Hebdige, 2004: 43) para una discusión crítica actualizada, capaz de mantener el filo polémico de la crítica *adorniana* pero sin incurrir, como si dijéramos, en una visión paralizante de la parálisis social. Como argumentaría de modo sintomático D. Hebdige: "Las subculturas representan el ruido (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación a los medios de comunicación" (2004: 125). En el paso ambivalente de lo popular a lo masivo, en ese límite intersticial entre ruido y sonido, o entre caos y sentido, la música popular podría estar reactivando, quizá a menudo de forma invisible o inaudible, políticas de interferencia en un espacio sociocultural que se pretende totalizable o ecualizable.

Desde esta perspectiva, asumir "el ruido como forma de interrupción o interferencia" acerca el estudio de la comunicación musical a los modos en que la música popular provoca placer o *jouissance* (en el sentido que Barthes asocia a la significancia como erótica del lenguaje) esto es, una experiencia corporal, sensorial, no reducible a los códigos de la estandarización programada industrialmente. La vivencia erótica o extática puede así tomarse en relación con distintos géneros de la música dance, como el *soul*, *disco*, *funk* o *techno*, y esa relación ser a su vez formulada en clave de "ruido" (Gill, 1995). *Jouissance* y *bruit*, en otros términos, compartirían una mutua voluntad de estimular "la interrupción y el desplazamiento de términos discursivos concretos" (Gilbert y Pearson, 2003: 198). Podría así decirse que la *jouissance* es aquello que se experimenta en el momento en que los discursos que configuran nuestra identidad se

interrumpen y desplazan, de tal modo que constituyen un obstáculo para dicha identidad, al tiempo que abren la posibilidad de cambio del sonido en el umbral de su articulación (Gilbert y Pearson, 2003: 199).

El acceso a esta experiencia (re)significante y disruptiva sería facilitado por las músicas que dan prioridad a su propia materialidad mediante el énfasis en el timbre y en el ritmo, o sea, por la vitalidad a menudo subalterna o despreciada (precisamente como ruido) de que son portadoras las diferentes expresiones musicales que de distinta manera dan prioridad a los términos suprimidos y marginados por los discursos dominantes de Occidente sirven para alterar las características que siguen configurando nuestras identidades, incluso en nuestros cuerpos (Gilbert y Pearson, 2003: 199).

Por lo demás, la conexión corporal entre ruido disruptivo y política de interferencia se puede abordar asimismo como táctica de rebeldía colectiva en distintos contextos y tradiciones más allá (o más acá) de la música de baile. Sería el caso por ejemplo de la genealogía del *rock'n'roll* en la zona urbana de Detroit, tal como ha sido estudiado en detalle por D. Carson en *Grit, Noise and Revolution* (2006). Como ha rastreado Carson, el ruido habría intervenido de forma tan intensa en el ambiente acústico de Detroit (Michigan, USA) por tratarse de una ciudad intensamente industrializada a mediados del siglo XX, ya que se trataba nada menos que de la sede de factorías del automóvil como Ford, General Motors y Chrysler. El apodo de Detroit como "*Rock City*" no podría deslindarse del impacto en la ciudad del fordismo y la cadena de montaje. Sin embargo, la convergencia de industrialismo y ruido a través de la música popular en el caso de Detroit no convierte esas manifestaciones musicales en mera música estandarizada (como diría Adorno) sino que habría convivido con interferencias subalternas, desviadas, que habrían relanzado formas multipolares de crítica y creatividad a lo largo de varios decenios. Ejemplos de estas interferencias pioneras serían el *r&b* de John Lee Hooker y Hank Ballard (1940-50) o la proliferación de los llamados *Street Corner Artists*, asociados al estilo *doo-wop* (The Serenaders, The Diablos, The Royaltones, The Imperials...), así como intérpretes de *rockabilly* y otros estilos *pre-r'n'r* (The Tunder Rocks, The Sunliners, The Reflections...).

Singular relevancia tendría la figura de Berry Gordy como impulsor del sello Tamla-Motown, que alcanzaría destacadas cotas de mercado en el negocio discográfico de los años '60 más allá de las audiencias propias de la *black music*. Los Satintones se convertirían en el primer grupo firmado por Tamla en la primavera de 1959, donde grabarían de hecho el tema significativamente titulado "The Motor City". Formaciones de chicos y chicas procedentes de la subcultura negra de Detroit se darían a conocer en el mercado nacional e internacional de los primeros años sesenta gracias a la plataforma de producción y promoción de la casa Motown (contracción léxica de "Motor Town"). El capítulo titulado "Birth of the Noise" (Carson, 2006: 98-106) se centra en la *hippie scene* de la segunda mitad de los '60, cuya energía sería empujada y compartida por nuevos intérpretes de rock blanco (The Up, The Third Power, The Frost...), emergentes *girl bands* (como la sintomática autodenominada The Pleasure Seekers) y primeras expresiones *garage* o *pre-punk*, entre las que sobresaldría The Stooges (cuyo manager Danny Fields lo sería también de The Ramones). La fundación en esos últimos años sesenta del Detroit Pop Festival, junto con la irrupción de nuevas bandas como Fun House o Raw Power harían de Detroit una cuna idónea para innovaciones en el terreno del *hard rock* durante los '70 (Alice Cooper), y más tarde para la aparición de destacadas figuras de la música techno a finales de los '80 (Derrick May) y del rap en los '90, como nada menos que Eminem, que protagonizaría en esa ciudad la más convencional historia fílmica de *8 Millas* (*8 Mile*, Universal, 2002).

En paralelo a este recorrido diacrónico y cultural, pero desde un enfoque panorámico más atento al contexto internacional, P. Hegarty despliega en *Noise/Music: A History* (2007) un recorrido de interferencias ruidosas que arrancarían en el *jazz*, pasaría por el *r'n'b* y *r'n'r*, alcanzaría hasta el "rock progresivo" de Jimi Hendrix, el krautrock de Kraftwerk o el after-punk de Joy Division, y llegaría hasta la machine music de la fase 1980-1990 y el *hip-hop* de Public Enemy en esos mismos años. El hilo conductor de este trazado discontinuo y disruptivo lo constituiría una vivencia popular del ruido como mediación (Hegarty, 2007: 61), esto es, un cierto "sense of transgression" (2007: 110) que buscaría de muy diversos modos el horizonte común de dismantelar los límites del oído, los muros de prejuicio ("walls of prejudice", 2007: 108) en la escucha musical. La música popular, en todas estas manifestaciones y casos heterogéneos, podría estar activándose como un vector industrial o comercial, pero a la vez también como un canal de interferencias: como una música de fondo, en efecto, pero a la vez como una práctica de deslimitación del espacio sonoro, como un espaciamento o desfondamiento del canon o estándar en cada momento, como una especie de código sin código, como un ruido sin fondo.

5. Ruido y fascismo

La portada del primer disco (EP) de Joy Division, titulado irónicamente *An Ideal for Living* (1978) reproduce la imagen de un tamborilero de las Juventudes Hitlerianas (figura 1). La referencia al fascismo se sumaba en el caso de Joy Division a la semántica del propio grupo: el apelativo con que se conocían los burdeles nazis en los campos de concentración. Poco después, y por parte de una banda aún más aventurada en la experimentación con el ruido y el grito como límites del sonido y la voz, Throbbing Whistle, una portada de disco representaba a los miembros del grupo posando delante del edificio que fuera Ministerio de Propaganda nazi. Era la portada del single "Discipline" que se editaría en 1981 (figura 2).

Otro indicador ilustrativo de la inquietante referencia al fascismo por parte de grupos de música popular podría ser la pieza "Autobahn" (1974) con que Kraftwerk satirizaba el hito histórico de la red de autopistas construida por el nazismo alemán. "Autobahn" sería la primera canción del álbum discográfico homónimo, que llegaría a ser el primer *hit* internacional en la trayectoria de Kraftwerk. El segundo EP del grupo californiano The Germs, titulado *Lexicon Devil* (1978), presentaba en portada un perfil abanderado de Hitler, y a Mussolini en contracubierto... Y otros ejemplos podrían aducirse aquí a la hora de plantear una cuestión que parece suscitar cada vez más interés periodístico (Gonzalo, 2016): la relación traumática entre música popular y fascismo histórico. Una relación que sin duda requiere un tratamiento analítico detenido, de perspectiva amplia, que contribuya a salir del atolladero en que por lo común incurre la opinión pública cuando reduce la cuestión a meros gestos de provocación y conductismo irreflexivo (Benito, 2016).

Figura 1. An Ideal for Living

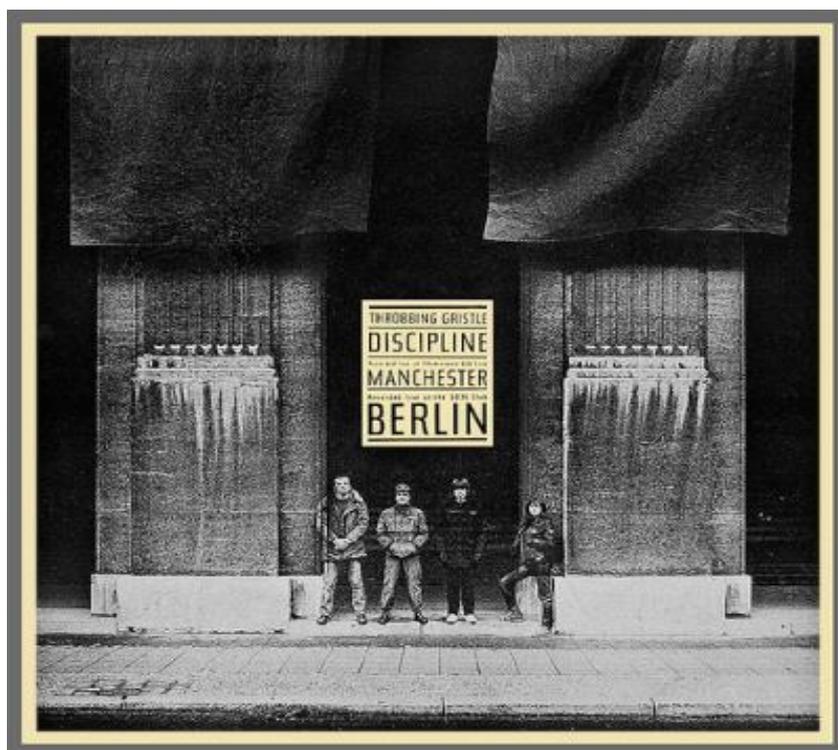


Fuente: Joy Division, 1978.

En efecto, la reivindicación del ruido en la música, desde el manifiesto futurista de Pratella hasta el estilo electro-siniestro (tildado como "música industrial" por la crítica al uso) de Laibach, mantiene con la simbología fascista un nexo de ambivalencia difícil de reducir a un esquema simplista. "Is noise fascistic?" se pregunta Hegarty (2007: 124): de un lado manifiesta una agresividad irracional y masoquista, mientras, de otro, pone precisamente de relieve la persistencia del fascismo en el ambiente social posterior al

fascismo histórico de los años treinta y cuarenta. En esa tensión irresuelta, el ruido en la música (así como la música entendida como ruido) se pone de manifiesto como una interferencia conflictiva, crítica, en la reproducción de un fascismo colectivo, ambiental e inconsciente.

Figura 2. Discipline



Fuente: Throbbing Whistle, 1981.

El ruido interviene así en la irrupción de una nueva política, de una política otra, por cuanto no comporta un mensaje unidireccional que pueda reproducirse masivamente de manera homogénea. Se trataría, para Hegarty de una revuelta entre social y sonora, entre política y poética:

Noise is on the side of revolt rather than revolution, as revolution implies a new order, and noise cannot be a message-bearer (other than of itself as message). A politics requires consciousness and agency, not present in noise itself. The use of noise, however, would not be in the way of politics. (...) Noise itself could serve a didactic end, and change the way we think or perceive things. (Hegarty, 2007: 125)

A este respecto, resulta razonable señalar que si, por un lado, el ruido no puede como tal implicar una política determinada en el sentido más convencional de lo político, de eso, por otro lado, no se desprende necesariamente un carácter no político o meramente didáctico del ruido. Más bien debería atenderse a cómo, teniendo en cuenta su deuda con la música como práctica social, el ruido puede estar contribuyendo a una manera extraña, desconcertante, de entender la política de otra forma menos convencional, más libre.

En cuanto al fascismo clásico, tal como se dio en la Europa del período 1920-1950, se ha podido estudiar su política de promoción de las músicas consideradas "arias", con Richard Wagner a la cabeza. Pero se han detectado asimismo profundas contradicciones entre la aspiración del estado fascista a la nacionalización de la música, ya desde el establecimiento en noviembre de 1933 de una Cámara de Cultura del Reich (*Reichskulturkammer*, RKK), y la necesidad económica del nuevo gobierno de cara a no perder las inversiones extranjeras y complacer de la mejor manera a la gran industria sobre todo norteamericana (Negus, 1996: 201-209). Esta serie de "contradicciones y dilemas" (Negus, 1996: 208) tenían que ver con un

forcejeo entre estado y mercado que, con el paso del tiempo y el final del régimen nazi, se inclinaría definitivamente hacia el lado del poder mercantil transnacional. Sin embargo, si, como ha explicado Z. Bauman (1997), el fascismo no es visto como un fallo accidental de la modernidad sino como un producto de sus dimensiones más latentes e inconscientes, entonces la problemática del fascismo extendería su sombra más allá de sus límites cronológicos en un sentido historicista. Se podría así defender, como ha hecho C. Amery: "que el espectro enterrado bajo los escombros solo está aparentemente muerto y que sin duda puede empezar a bullir de nuevo" (2002: 13). ¿Qué sucedería si fuera esa sombra espectral la que estaría señalando, consciente o inconscientemente, la música popular más ruidosa de nuestro tiempo? ¿Podría tomarse la política de la música como una política en cierto modo anti-fascista? ¿Qué plantea un ejemplo como el track-clip de Laibach bajo el título "*Das Spiel ist aus*" ("Se acabó el juego") (figura 3)?

Figura 3. *Das Spiel ist aus*



Fuente: Laibach, 2003.

A propósito de la latencia de la destrucción fascista en el subsuelo de la sociedad moderna, tal como lo expone Bauman: "es muy fácil ser cruel con una persona que no podemos ver ni oír" (1997: 202). Según esto, la ceguera y la sordera serían pre-condiciones para el mantenimiento de un nuevo fascismo de "baja intensidad" (Méndez Rubio, 2015), más de mercado (o industrial, o tecnológico) que inmediatamente político (o nacional, o militar). Ese nuevo totalitarismo ambiental podría entonces ponerse en relación con la producción de sordera a escala masiva, esto es, con cómo una de las principales consecuencias del actual "bombardeo musical" es "que la gente pierde el oído cada vez más" (Sacks, 2010: 71). La crítica inmanente al ruido (anti)musical podría así, como hipótesis de trabajo, ponerse en relación lógica y pragmática con la experiencia generalizada de crisis social, económica y política a principios del siglo XXI. Sería, pues, como si la música del ruido siguiera reviviendo el trauma del siglo XX (Voegelin, 2010: 439). El ruido podría ser tenido entonces no como una forma más de comunicación previsible, programable, sino más bien como un deseo de comunicar (Voegelin, 2010: 75), de práctica significativa, de interferencia que sintomatiza la crisis contemporánea de la comunicación en un mundo acelerado y saturado de impactos audiovisuales, cuyo efecto más inmediato sería la producción de ceguera y sordera a gran escala.

La reflexión crítica parecería formar un bucle o *loop* al llegar a este punto: al ruido de fondo de una política que ha perdido el rumbo de la crisis social se podría oponer, en contraste, la política de un ruido que se confunde en la práctica con una serie inacabada, malentendida y desatendida de músicas cuyo alcance podría no tener límite, no tener fondo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. (2009): *Disonancias (Introducción a la sociología de la música)*. Madrid: Akal.
- (2012) "Sobre la música popular", en Rodríguez Ferrándiz, R. ed.: *La polémica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras*. 217-261. Valencia: PUV.
- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2003): *Dialéctica de la Ilustración (Fragmentos filosóficos)*. Madrid: Trotta.
- Amery, C. (2002): *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? (Hitler como precursor)*. Madrid-México: Turner-FCE.
- Attali, J. (1977): *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico.
- Barthes, R. (1992 [1976]): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (1997): *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Benito, C. (2016): "La esvástica pop", *Las Provincias*, 23/02/16: 59-61.
- Blacking, J. (2001): "El análisis cultural de la música", en Cruces, F. ed.: *Las culturas musicales (Lecturas de etnomusicología)*. 181-202. Madrid: Trotta.
- (2010): *¿Hay música en el hombre?* Madrid. Alianza Editorial.
- Brea, J. L. (1996): *Un ruido secreto (El arte en la era póstuma de la cultura)*. Murcia: Mestizo.
- Butler, J. (2003): *Cuerpos que importan (Sobre los límites materiales y discursivos del sexo)*. Barcelona: Paidós.
- Carson, D. A. (2006): *Grit, noise and revolution (The Birth of Detroit Rock'n'Roll)*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Derrida, J. (1998): *De la gramatología*. Madrid-México: Siglo XXI.
- Eidsheim, N. S. (2015): *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham-London: Duke University Press.
- Gámez, L. (2012): *El arte del ruido*. Barcelona: Alpha Decay.
- Gilbert, J. y Pearson, E. (2003): *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós.
- Gill, J. (1995): *Queer Noises*. London: Cassell.
- Gonzalo, J. (2016): *Mercancía del horror: Fascismo y nazismo en la cultura pop*. Bilbao: Libros Crudos.
- Hardt, M. y Negri, T. (2004): *Multitud (Guerra y democracia en la era del Imperio)*. Madrid: Debate.
- Hebdige, D. (2004): *Subcultura (El significado del estilo)*. Barcelona: Paidós.
- Hegarty, P. (2007): *Noise / Music: A History*. New York-London: Bloomsbury.
- Kahn, D. (1999): *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.
- Kavaler, L. (1977): *Ruido: La nueva amenaza*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Kristeva, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Martín-Barbero, J. (2010): *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Anthropos.
- Méndez Rubio, A. (2015): *Comunicación, cultura y crisis social*. Temuco: Universidad de La Frontera.
- (2016): *Comunicación musical y cultura popular (Una introducción crítica)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Moore, A. F. ed. (2003): *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Negus, K. (1996): *Popular Music in Theory (An Introduction)*. Cambridge: Polity Press.
- Platón (1993): *La República*. Barcelona: Altaya.
- Russolo, L. (1998): *El arte de los ruidos*. Cuenca: Taller de Ediciones.
- Sacks, O. (2010): *Musicofilia (Relatos de la música y el cerebro)*. Barcelona: Anagrama.
- Schopenhauer, A. (2004 [1819]): *El mundo como voluntad y representación (I)*. Madrid: Trotta.
- Small, Ch. (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown-CT: Wesleyan University Press.
- (2006): *Música, sociedad, educación*. Madrid: Alianza Editorial.
- Szendy, P. (2003): *Escucha: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Tagg, Ph. (2013): *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York-Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Voegelin, S. (2010): *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York-London: Continuum.

Breve CV del autor:

Antonio Méndez Rubio es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación en la Universitat de València (España). Sus líneas de investigación son la teoría crítica de la cultura, comunicación musical y movimientos sociales. Es autor, entre otros, de los libros: *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura* (1997), *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social* (2003), *Perspectivas sobre comunicación y sociedad* (2008), *Comunicación, cultura y crisis social* (2015) y *Comunicación musical y cultura popular (Una introducción crítica)* (2016).

Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los *spots* publicitarios

Music in the foreground: an analysis of social representation of music in commercials

Teresa Fraile Prieto

Universidad de Extremadura, España.
teresafraile@gmail.com

Recibido: 29-02-2016
Aceptado: 22-03-2016



Resumen

Los ejemplos de publicidad audiovisual expuestos en este artículo pretenden arrojar luz sobre las concepciones y convenciones que se tienen en la sociedad contemporánea con respecto a la música. Como elemento simbólico autónomo, la representación de una orquesta puede conectar con la idea de clase social, pero también con la noción de precisión, de coordinación, de perfección técnica, de control e incluso de delicadeza, mientras que la imagen de un coro se ha empleado para subrayar la idea de humanidad, de fortaleza, de comunidad y de superación. Por otro lado, para numerosos colectivos sociales la publicidad es, de alguna manera, sinónimo de creatividad musical por cuanto la música está altamente integrada en el medio y supone un constante recurso innovador y creativo. La publicidad audiovisual también pone de manifiesto cómo para una gran mayoría de personas, la música es además un vehículo para expresar los sentimientos e inducir a la nostalgia de vivencias personales.

Palabras clave: publicidad, música, sonido audiovisual, connotación.

Abstract

Using examples of audiovisual advertising, in this article we intend to show the concepts and conventions present in contemporary society with regard to music. As an autonomous symbolic element, the representation of an orchestra can connect with the idea of social class, but also with the notion of precision, coordination, technical perfection, control and even delicacy, while the image of a choir has been used to emphasize the ideas of humanity, strength, community and overcome. On the other hand, for many social groups advertising is somehow synonymous with musical creativity because music is highly integrated in this area as a constant source of innovation and creativity. Audiovisual advertising also shows how for a vast majority of people, music is also a vehicle to express feelings and induce nostalgia for personal experiences.

Key words: Advertising, Music, Audiovisual Sound, Connotation.

Sumario

1. Introducción: fundamentos y propósito | 2. Música y persuasión en los medios audiovisuales | 3. Música, mensaje y significado en la publicidad audiovisual | 4. Cuando la música es el mensaje | 4.1. La música como armonía | 4.2. La música como arte | 4.3. La música como nostalgia | 4.4. La música como sentimiento | 5. Conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Fraile Prieto, T. (2016): "Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los spots publicitarios", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 36-47. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.102>

1. Introducción: fundamentos y propósitos

La publicidad audiovisual constituye un atractivo objeto de estudio para los interesados por el funcionamiento de los medios de comunicación en general. Pero es, además, uno de los objetos culturales más útiles a la hora de definir cómo la música se relaciona con su contexto social y cómo se vincula con diversos procesos identitarios presentes en nuestra cultura.

Mientras hace algunos años la fuente de emisión natural de los spots publicitarios era la televisión, hoy vemos que la multiplicación de pantallas ha dado lugar a una proliferación de medios susceptibles de emitir publicidad audiovisual, al tiempo que la narrativa fragmentada va conquistando espacio frente a la narrativa fílmica tradicional. Por eso nos encontramos actualmente en un momento muy sugerente, ya que formatos como el videoclip musical, la publicidad audiovisual y, más recientemente, los formatos propios de Internet, van acumulando una trayectoria de varias décadas a sus espaldas. Junto al asentamiento de estos productos, continúa en los medios la propensión a la forma y al espectáculo que señalaba Andrew Darley (2002), recogiendo el guante de la crítica visión que ofrecía Guy Debord de *La sociedad del espectáculo*, explotada más que nunca en la publicidad.

Esta evolución y esta historia, junto al contexto transmediático, son características que otorgan a la música inserta en estos productos una oportunidad incomparable para proponer nuevos desarrollos y conquistar cotas nuevas de protagonismo. La publicidad, de la misma forma que otros formatos breves, tiene su propia forma de narrar y transmitir significados, y en este entorno la música supone un recurso extraordinario para la innovación y la sorpresa.

En el presente trabajo se pretenden analizar los discursos articulados en torno a la idea de música en una serie de anuncios publicitarios. En algunos de estos spots, la noción de música pasa a un primer plano, superando su habitual papel de acompañante circunstancial y convirtiéndose en protagonista de los discursos publicitarios presentados. Es decir, la música se introduce como eje narrativo.

Pueden encontrarse valiosos ejemplos de publicidades protagonizadas por agrupaciones corales, orquestas o bandas de música y spots donde el hilo conductor es la imagen de la música como metáfora de una estructura armónica. Si bien es cierto que todo texto es polisémico, y que el significado depende de los códigos que manejen los receptores en función de su contexto cultural, también es cierto que por convención algunos de estos ejemplos comparten significados. Así, en casi todos ellos la música apela a una serie de valores simbólicos como la concordia, la colectividad, la distinción estética, la perfección o el arte. Asimismo, en algunos de estos casos audiovisuales se utilizan, también en primer plano narrativo, conocidas canciones del patrimonio musical colectivo con el fin de realizar una recuperación nostálgica, lo que permite explorar el concepto de nostalgia, tan en boga en nuestro entorno mediático, a través de la música.

Al mismo tiempo, señalamos diferentes estrategias con las que la música logra su identificación con el potencial consumidor. En ocasiones plantea una identidad de marca, por lo que cifra su afinidad con el *target* en valores sociales asociados a ella. Otras veces los procesos de identificación pasan por la evocación, la emoción e incluso por el asombro.

Estos modelos servirán como punto de partida para reflexionar sobre los procesos de consumo de la música en el audiovisual, sobre la música como valor simbólico autónomo en el marco de una sociedad determinada y sobre la valía que dicha sociedad concede a la música como fenómeno cultural.

2. Música y persuasión en los medios audiovisuales

Son muchos los fenómenos mediáticos y los formatos audiovisuales, más allá de la propia publicidad audiovisual, en los que la música está destinada a la persuasión. Para ello, las distintas formas en las que se incorpora la música siguen diversas estrategias, cuyo fin último es seducir o persuadir a un determinado *target*.

La finalidad comercial está presente, en primer lugar, en el producto audiovisual-musical por antonomasia que es el videoclip. Aparte de la eventual componente artística, el video musical se crea con el propósito indiscutible de promocionar al artista y su música por lo que, simplificando mucho su definición, podría decirse que es un medio para promocionar una canción mediante el montaje de una serie de imágenes que se añaden a un tema musical preexistente. En la selección de las imágenes es

habitual que se recurra a los discursos visuales y narrativos conformados en torno a los distintos géneros musicales, en los que la imagen es fundamental para transmitir los significados implícitos en cada género.

La música tiene igualmente una voluntad comercial en otros medios audiovisuales. Pensemos en la cabecera de programas de televisión, en las introducciones de series o en la música como *product placement* en emisiones televisivas. También resulta fundamental en los *trailers* y *teasers* de películas, cuya finalidad última no es tanto contar la película en pocos minutos como la promoción. En este caso la música funciona como recurso mnemotécnico, pero a la vez es un soporte que acompaña al ritmo de montaje de la secuencia y tiene una función unificadora de las imágenes seleccionadas.

No obstante, sigue siendo el spot audiovisual donde resulta más evidente el uso de la música para convencer y como herramienta de persuasión, dado que el objetivo indiscutible de la publicidad es vender un producto. La música ayuda de una manera efectiva a recordarlo y sobre todo induce al espectador hacia una actitud, un posicionamiento, una conducta.

Puede decirse que en los spots más recientes la música ya no se usa tanto como recurso mnemotécnico que nos ayuda a recordar un producto determinado, sino que la música es un elemento insustituible para la publicidad concebida desde la estrategia de seducción, más que desde la persuasión. Es decir, la música contribuye a potenciar el deseo en la medida en la que el spot tiende a mostrar el efecto de disfrute del producto, antes que ofrecer argumentos que convengan de su compra. No en vano, gran parte de la publicidad actual se inclina a priorizar la imagen de marca, su reputación, su renombre, la verosimilitud de la calidad de la empresa, más que la venta inmediata. Por lo tanto, la diferencia entre un producto y otro se coloca en los valores simbólicos con los que se identifica el comprador, de manera que el vendedor ya no ofrece la calidad de un producto específico, sino un aporte subjetivo, un añadido intangible, relativo al status social o la visión del mundo vinculada con la marca.

3. Música, mensaje y significado en la publicidad audiovisual

Para comprender cómo funciona la música en la estructura publicitaria, es importante señalar que la música es un lenguaje. No es un lenguaje universal, como tantas veces se ha expresado coloquialmente, puesto que para comprender el significado específico se necesita conocer los códigos sonoros de cada "idioma musical" determinado, pero sí es un sistema eminentemente comunicativo.

Dado que no existen metodologías de investigación generalizadas a la hora de analizar la música en el spot audiovisual, y teniendo en cuenta esta naturaleza comunicativa de la música que se acaba de señalar, son recurrentes los acercamientos metodológicos a la música en la publicidad realizados desde la semiología. Desde esta perspectiva, un spot es un sistema de signos donde existen una serie de elementos perceptibles, o significantes, vinculados a conceptos, o significados. Así, los elementos sonoros serían significantes conectados con significados y la música, en concreto, se serviría de dichos códigos sonoros para producir significado. La perspectiva semiológica, además, supone una metodología muy rica para analizar la intertextualidad o los significados previos que la música introduce en un anuncio.

Desde este punto de vista, conviene recordar que los tres elementos básicos con los que cuenta la publicidad audiovisual para cumplir sus fines, es decir, para persuadir y/o para seducir a la audiencia, son la imagen, el texto y el sonido. Estos tres elementos transportan significados que, relacionándose entre sí, construyen el sentido último del spot, por lo que resulta conveniente usar la confluencia de los tres elementos para aportar una mayor riqueza de significados.

Así pues, en el ámbito del audiovisual se ponen en juego varios sistemas comunicativos, es decir, signos de diferente naturaleza. O lo que es lo mismo, confluyen e interaccionan varios sistemas semióticos, por lo que el sentido emana de la interacción entre todos los elementos comunicativos que intervienen, incluyendo la música, que contribuye a construir el mensaje publicitario en interacción con otros sistemas semióticos (lenguaje verbal y lenguaje visual).

En todos estos sistemas la audiencia es el objetivo fundamental al que va dirigido el mensaje. De ahí que, tanto en el caso de la música como en el de otros significantes, sea necesario tener en cuenta el contexto cultural en el que se inscribe el público potencial, pues si, como se ha explicado, la música es en sí misma es un sistema semiótico, es necesario hablar con los códigos lingüísticos que maneja una audiencia determinada para poder llegar a ella. Por ejemplo, el hecho de pertenecer a un contexto occidental determinado nos hace asociar estereotipos simbólicos a géneros musicales determinados: si escuchamos

música clásica la asociamos con tranquilidad o con una clase social elevada y distinguida; si oímos flamenco lo asociamos con valores raciales y expresión de sentimientos puros; el hip-hop nos lleva a un ambiente urbano suburbial mientras el folklore nos lleva a un entorno rural y tradicional; y el pop suele evocar alegría y juventud, en contraposición al rock que anuncia fuerza, autenticidad y rebeldía.

Para aludir a estos códigos asociados a los géneros recordemos, por ejemplo, un spot de *Amp'd Mobile* en el que se observa un trío de piano, violonchelo y violín interpretando un concierto de música clásica en un salón iluminado con lámparas de araña y elegantes cortinajes, ante un educado y selecto público. Cuando la pieza termina, la chelista se levanta a saludar, pero sus maneras no son recatadas y sutiles como era de esperar, sino que, ante el asombro de todos los presentes, sus modos son violentos: lanza lejos el arco del instrumento, saluda sacudiendo la cabellera, levanta el violonchelo y, entre alaridos, lo destroza a golpes contra el piano y el suelo.

Finalmente, se lanza en plancha desde del escenario, tirándose sobre el público. "*I saw it on AMP'D Mobile*" puede leerse a continuación y acto seguido se ve la pantalla de un móvil con un concierto de heavy donde un músico despedaza su guitarra eléctrica. "*More mobile than you're used to*" es el eslogan final del spot¹. Estos gestos, evidentemente pertenecientes al discurso asociado al heavy metal, más que a la música clásica, dejan patente todo un entramado de significados asociados con cada uno de los géneros musicales. No es sólo cómo suene un estilo musical lo que conforma un género, sino también un imaginario, unos comportamientos y unos espacios sociales.

Parece incuestionable que en el corto espacio de tiempo que dura un spot (de 30 segundos a un minuto, por regla general) el mensaje se debe expresar de manera muy clara y los significados deben ser incuestionables. Por eso, como afirmaba Philip Tagg (2012), la música en los medios audiovisuales presenta un alto grado de codificación e incorpora ejemplos que son probadamente efectivos como estereotipos, con convenciones muy formadas y funciones semióticas bien establecidas. Esto permite al espectador medio un reconocimiento instantáneo y homogéneo de los significados musicales, posibilitando una rápida comprensión. De hecho, está comprobado que cuanto más sencilla es la música y la letra más efectiva es, pues cada elemento sonoro está codificado culturalmente y cada espectador interpreta los diferentes discursos en función de su contexto y experiencias culturales previas.

Sin embargo, a pesar de lo aparentemente evidentes que son los significados emanados de ella, música es seguramente la parte menos trabajada a nivel de la investigación sobre publicidad. En algunos escritos teóricos todavía se habla de música de fondo y se la trata como un añadido o un adorno al texto icónico. Normalmente se le atribuyen las funciones de subrayar o destacar los aspectos que ya están en el texto visual o verbal, reforzar el carácter del mensaje publicitario y canalizar el significado de lo que vemos en pantalla. Otros autores afirman que es un maquillaje o elemento decorativo (Gurrea, 1999: 243). Incluso algunos estudios afirman que es poco eficaz a la hora de cumplir el fin de persuasión de la publicidad.

Por suerte, estas voces son las menos abundantes y cada vez hace menos falta insistir en que el significado nace de la conexión de todos los elementos del audiovisual y por tanto la música no sólo subraya, sino que puede aportar significados nuevos. Quizá este cierto recelo se deba a la extendida percepción de que la música es un lenguaje difícil de comprender en cuanto a su funcionamiento interno y a la hora de analizarla los comunicadores no se sienten tan cómodos como tratando con la imagen y la palabra. No obstante, todos sabemos de música, toda persona es capaz de asociar unos significados u otros a cierto género musical, porque hemos sido formados como espectadores-oyentes dentro de nuestra cultura.

Además, no podemos pensar que es casualidad que la música, aunque sólo sea a nivel cuantitativo, en España esté presente en más del 70% de los anuncios. De los pocos estudios cuantitativos al respecto, el artículo de Cristina González (2012) demuestra qué de una muestra de 407 spots del sector de la alimentación, un 76'60 % lleva música y "que en un mayoritario 74,36% la música aparece durante todo el spot". Seguramente ese tanto por ciento ascendería exponencialmente en investigaciones consagradas a comerciales de otra clase de productos.

¹ Este spot ha sido consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=cHLprt2KR7c>.

4. Cuando la música es el mensaje

En la publicidad audiovisual, la música ha sido la protagonista en multitud de ocasiones. Como ya se ha señalado, la mayor parte de los comerciales tienen música, aunque sea como fondo sonoro para soportar el discurso narrativo o para ambientar el spot. Pero existen productos donde la noción de música se coloca en un primer plano y sirve como pretexto para conducir la narración o al menos para lanzar un mensaje al espectador.

Bajo este marco conceptual, merece la pena detenerse en varios ejemplos publicitarios que servirán para establecer varias tipologías de spots audiovisuales en los que la música se sitúa como centro narrativo. Así, en primer lugar abordaremos anuncios en los que son protagonistas coros y orquestas, y donde estas agrupaciones musicales se convierten en metáfora de otros conceptos. En otros spots, la creatividad musical, junto a las interpretaciones de compañías musicales conocidas por el público, ponen un sello artístico que distingue al anuncio desde el punto de vista creativo. Por último, algunas tipologías usan canciones conocidas que están en la memoria colectiva como una estrategia de recuerdo para apelar así a una determinada audiencia. Como coda, aludiremos a determinados spots donde la música es el propio producto publicitado.

El acercamiento a estas variantes publicitarias se realiza desde la demostración de que la música es un potente aliado por cuanto se convierte en una herramienta fundamental de persuasión y seducción. Así pues, a lo largo de estas páginas vamos a identificar cuatro estrategias principales por las cuales la música actúa como un efectivo agente publicitario. En primer lugar, la música contribuye a la identificación pues potencia la afinidad del consumidor con el producto. En segundo lugar, señalaremos ejemplos donde la música se utiliza para provocar sorpresa, efectismo, extrañeza o asombro, enlazando con la propensión a la espectacularidad característica de los productos mediáticos en la sociedad contemporánea. En otras ocasiones, la música permite una rápida ambientación del spot y es un elemento evocativo muy eficaz. Por último, no podemos dejar de aludir al componente musical como estrategia emocional, pues sin duda son mayoría los casos en los que se usa con el propósito de profundizar en el nivel sentimental.

Mención aparte merecerían aquellos comerciales que toman como referente los géneros musicales audiovisuales, por ejemplo, el musical cinematográfico o el vídeo musical. Continúa ésta siendo una tendencia en boga a la que ya se ha hecho mención en diferentes trabajos (Fraile, 2012; Torras, 2013) y que ha estado muy presente en las pantallas televisivas españolas. Recordemos las campañas que realizó la agencia Bassat Ogilvy para el Sorteo Extra de verano y para el Cuponazo de la ONCE, con versiones de populares temas musicales como "Vete" (de Los Amaya), "Como yo te amo" (cantada por Raphael) y "Como una ola" (popular de Rocío Jurado), en las que la gente de a pie manifestaba su alegría cantando en sus lugares de trabajo o en sus situaciones cotidianas, como si se tratara de un musical. Pero existen muchos más casos en los cuales se toma una canción conocida, se le cambia la letra a favor del mensaje que lanza el spot y se rueda una secuencia, a modo de videoclip, donde vemos a los personajes del anuncio expresando sus sentimientos y pensamientos cantando la canción.

Un caso significativo es una campaña de Del Campo Saatchi & Saatchi (Argentina) para la fundación VH1 en contra del bullying. Un cover de la canción "I will survive", popularizada a finales de los años 70 por Gloria Gaynor, sirve como hilo conductor del relato de varios niños y niñas a los que vemos en diversas situaciones de bullying en el colegio: siendo humillados en los baños del colegio, en las duchas o colgados de lo alto de una farola. El texto de la canción no es de queja, sino que prometen una futura venganza², porque esos niños acosados de hoy, advierte, sobrevivirán (recordemos la canción original) y pueden ser tus jefes de mañana. "No hagas bullying" reza el eslogan final: no por pena sino, entendemos, por precaución. En este caso el formato musical potencia el humor negro, evita una mirada paternalista y probablemente capta la atención hacia el tema de un público que, con otro tipo de mensaje más lacrimoso, habría mirado hacia otro lado.

En estos ejemplos la música se sitúa en un primer plano y tiene una importancia capital, pero en estas líneas vamos a centrarnos en otros modelos que nos permitan observar qué ideas sobre la música, aceptadas o por lo menos ampliamente difundidas socialmente, se ponen de manifiesto en algunos comerciales destinados a los medios audiovisuales.

² Este spot ha sido consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=s9flkxhosCEw>

4.1. La música como armonía

Las agrupaciones corales y orquestales son motivos frecuentes en el mundo de la publicidad, o al menos son variados los ejemplos de anuncios en los que se toman como referente. No son siempre los mismos los valores a los que se alude, pero sí existen algunas ideas recurrentes.

Respecto a la función que cumple la música en estos spots, en este punto es interesante destacar la estrategia de identificación, en la cual la música se introduce con el fin de reforzar la afinidad del consumidor potencial con el producto. Esto ocurre a menudo cuando el anuncio pretende definir las características de una marca, más que las bondades del producto en sí. Así, la elección de una marca vendría dada por su reputación, su popularidad, su renombre, su presencia, es decir, toda una serie de valores en los que el comprador quiere verse representado y que no tienen que ver tanto con el valor monetario del producto como con su dimensión simbólica. La diferencia entre un producto y otro, entonces, la otorgamos los propios consumidores al relacionar una marca con unos conceptos en los que nos vemos encarnados. Veamos algunos casos donde no es tanto la música como la música representada por los grupos de intérpretes la que alude a valores como la comunidad, la concordia, el control o la armonía, con los que un potencial comprador podría verse identificado.

Como antes se ha puesto de manifiesto, una orquesta remite a la música clásica y ésta, a su vez, a un público relativamente instruido y, por qué no decirlo, burgués o de clase social alta. Así que cuando la marca de cerveza BV recurre a la Orquesta Sinfónica de Melbourne para grabar su spot publicitario obviamente quiere mostrar que se trata de una cerveza de clase superior. Mientras en general la cerveza es un producto que no distingue de clases, en este caso sí se marca esa distinción y por lo tanto este ejemplo relaciona la música de una orquesta con un estatus, una clase e incluso una edad con la que se quiere identificar al potencial consumidor. Claro está que interviene también la cuestión estética y la sorpresa, porque cuando los músicos se ponen en pie para recibir al director y éste se coloca en disposición de dar la entrada de la obra, no esperamos que los instrumentos de los músicos hayan sido sustituidos por botellas de cerveza. Lo que oímos tampoco es una sinfonía clásica, sino que la composición nos recuerda más bien a la música incidental de una película del oeste, rompiendo, en definitiva, los estereotipos sonoros³.

Más abundantes son los casos en los que una orquesta se usa como metáfora de una estructura armónica o de un engranaje perfecto, a menudo cuando se quiere establecer el símil con un automóvil o a un producto tecnológico. En estos anuncios se suele poner en valor el concepto de precisión. Es el caso de una pieza publicitaria hecha para promocionar el iPhone 5 donde se nos explica lo que ocurre automáticamente con el sonido del teléfono mediante una pequeña orquesta, presente de manera diegética. En un fondo neutro, blanco, se suceden consecutivamente imágenes del teléfono y de la orquesta (los dos términos de la metáfora⁴) de manera que parece que la orquesta que vemos es el propio sonido del teléfono, precisa y atentamente dispuesta a bajar la intensidad de su interpretación cuando sea necesario⁵.

El mejor ejemplo, sin embargo, lo encontramos en un spot de United Airlines⁶: cuando el director llega a la sala de conciertos, la orquesta no está, pero acto seguido puede observarse en una pantalla cómo da la entrada y cómo comienza la música ("Rhapsody In Blue", de George Gershwin). Vemos entonces que los músicos están tocando con sus instrumentos en el interior de un avión, se suceden planos cerrados de algunos intérpretes y detalles de sus instrumentos, aunque progresivamente se incorporan más instrumentos y finalmente un plano general muestra la totalidad de la orquesta colocada

³ Este spot ha sido consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=pUru7nSyKxQ> (12/02/ 2016)

⁴ Habría que matizar que en este artículo estamos utilizando el término metáfora de una manera genérica, entendida como figura retórica que consiste en expresar un concepto mediante una sustitución, intercambiando la idea que se quiere expresar por otra idea o signifiante, en este caso musical, con el que comparte alguna característica. Pero podrían clasificarse los ejemplos expuestos de una manera mucho más precisa, como hacen Raúl Rodríguez y Kiko Mora en *Frankenstein y el cirujano plástico* (2002), observando la presencia o ausencia de alguno de los términos metafóricos y la relación entre ellos. Creemos que no resulta útil para este texto, cuya pretensión es poner de manifiesto cuales son las ideas difundidas socialmente sobre la música que se reflejan en la publicidad.

⁵ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=ckJ2Qvdo6JU>

⁶ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=zH26Ze4j5Sg>

en los asientos del avión. A medida que va creciendo la música en intensidad, una voz locutada dice: “*Every thought, every movement, carefully planned, coordinated and synchronized, performing together with the single united purpose. That’s what make the world’s living airline. Flyer friendly*” (es decir, “Cada pensamiento, cada movimiento, cuidadosamente planeado, coordinado y sincronizado, tocando juntos con el mismo propósito unido”). La palabra “united” viene subrayada además por el momento en el que todos los instrumentos interpretan juntos la melodía principal, pues no podemos olvidar que Gershwin es un símbolo de la música norteamericana. Parece que el comercial estuviera afirmando que la orquesta es como la aerolínea y ésta a su vez (y aunque el símil pueda parecer exagerado) como los Estados Unidos: precisa, coordinada, con un mismo y único fin.

Quizá resulte algo chocante confrontar este spot con el anuncio de preservativos Control⁷. En dicho conocido anuncio, se presentan dos secuencias montadas en paralelo, indicando su simultaneidad temporal: por un lado, la orquesta en la sala de conciertos interpreta una música trepidante, por otro, uno de los músicos de la orquesta sale corriendo de casa e intenta llegar a tiempo para interpretar su parte, el golpe de platillos de la cadencia final. Además, se intercalan otros planos del músico teniendo relaciones sexuales con una mujer. La relación aquí no se establece tanto entre la orquesta y la idea de precisión como entre la música y el control del tiempo: “Tardarás más, y llegarás más tarde”, escuchamos en off. Pero el músico llega justo a tiempo, corriendo se incorpora a la orquesta y tras el crescendo de tensión musical llega el culmen, la cadencia final de la obra con el golpe de platillos, innegable metáfora sonora de un orgasmo.

Además de estos ejemplos publicitarios donde las orquestas son protagonistas, hay otros en los que también se relaciona la concepción de la interpretación musical con los atributos de un automóvil. Una campaña de la agencia DDB Barcelona para Audi en 2007 nos hablaba de la delicadeza, el control y la perfección de movimientos del coche, capaz de interpretar una pieza musical (en concreto la “Marcha Turca” de Wolfgang Amadeus Mozart) golpeando botellas de cristal, como si fueran las teclas de un piano, puestas al efecto en su recorrido por la calzada⁸. El eslogan “In crescendo” y el hecho de que vaya aumentando la velocidad de la pieza refuerza la metáfora que relaciona al automóvil con un virtuoso intérprete musical.

Las agrupaciones corales son también un motivo recurrente en la publicidad. Uno de los casos más logrados se consiguió en la campaña que la agencia Wieden & Kennedy realizó en 2005 para promocionar el último modelo de Honda Civic⁹, en el que un coro recrea todos sonidos producidos por el automóvil. Evidentemente, el propósito es personificar, humanizar al coche y demostrar que no es sólo una máquina, sino que muchas personas están detrás de quien conduce un Honda. La locución, “Esto es lo que se siente como un Honda”, refuerza este mensaje. La cámara combina imágenes de un gran coro en un aparcamiento, interpretando todos los efectos de sonido, con detalles del automóvil, desde el botón de arranque del motor, que encaja con los sonidos de puesta en marcha del coche realizados por los miembros del coro, hasta el limpiaparabrisas, el paso por un túnel o los neumáticos sobre adoquines, siempre con los sonidos sincronizados. Un perfecto engranaje, en definitiva, con alma humana.

Y es que la imagen de un coro parece remitir a un sentido de humanidad y también de comunidad, pues no deja de ser un grupo de individuos que ponen su energía al servicio de un bien común. Este sentimiento de comunidad, casi podría decirse que este espíritu de equipo, se ha equiparado con la fortaleza (siguiendo el dicho “la unión hace la fuerza”) en varias ocasiones. Seguramente viene a la memoria un spot de la agencia Tapsa, del año 2009, para la compañía de seguros Mutua Madrileña¹⁰, donde se popularizó el *claim* “Soy de la Mutua” con una versión de la canción “*The eye of the tiger*”, creada originalmente por el grupo americano Survivor en 1982 por petición de Sylvester Stallone para la película *Rocky III*. Esta canción lleva asociadas una serie de connotaciones derivadas de la película: la lucha, el sacrificio, la perseverancia, la superación, la supervivencia y también la fortaleza de la fiera (el tigre). A estas nociones, en el spot se les unen otras convenciones que se asocian con la pertenencia a un coro, en concreto, la idea de que cada cantante es una pieza importante de un todo mayor, lo que se ve reforzado por el texto “No es lo mismo estar en una gran compañía que ser de una gran compañía”.

⁷ Consultado en <http://www.youtube.com/watch?v=LIAbs4liFSg>

⁸ Consultado en <http://www.youtube.com/watch?v=vbJc2T6Qq5w&feature=related>

⁹ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=UO5Was4Wf1k>

¹⁰ Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=Ev24Z6m_HxY

Cande Sánchez Olmos (2015) ha realizado un análisis pormenorizado de la presencia de esta canción en la publicidad y resulta muy interesante constatar los matices que imprime en cada caso cada una de las versiones del tema preexistente. Así, por ejemplo, la versión de Chiara Mastroiani (tomada a su vez de la película *Persépolis*) para un anuncio de Volkswagen, donde el timbre de voz es mucho más agudo, la expresión mucho más dulce y la instrumentación se ha reducido a los instrumentos acústicos de un trío de cámara, conserva reminiscencias del sentido de lucha y superación del texto original pero coloca al espectador en un plano más sentimental y más alejado, podría pensarse que permite observar la secuencia desde la tranquilidad que da la aceptación de la vida como continua lucha.

Algo parecido a la publicidad de la Mutua sucede con el spot de Repsol en el cual aparece el piloto Dani Pedrosa conduciendo su moto ante un interminable coro que canta una versión de la canción "Gloria" de Humberto Tozzi. En esta ocasión no parece que se tomen connotaciones previas asociadas al tema musical, sino que se recurre a él porque está presente en la memoria sonora de muchos de los espectadores y por la propia letra. Al mismo tiempo, "Gloria" entonado por esa especie de coral celestial que anima al piloto puede recordar a otro texto previo: el coro del "Hallelujah" del oratorio El Mesías HWV 56 (Messiah, 1741) de Georg Friedrich Händel. En todo caso, la presencia del coro está dentro de la idea de comunidad y de lo que los comerciales llamaron el "espíritu Repsol", que defiende que "El triunfo de uno es el triunfo del equipo".

En otras ocasiones se subraya la parte de individualidad dentro de una totalidad a la que se ha aludido antes o, yendo un poco más allá, se hace hincapié en el espíritu de superación. La marca Philips supo vender esta idea brillantemente en la iniciativa Breathless Choir, un coro para personas con dificultades respiratorias, que interpretó, como no podía ser menos, una versión de "Every breath you take" de Police¹¹ Uno de los propósitos de la superación como individuos que se pone aquí de manifiesto es la pertenencia normalizada a la comunidad, representada en este caso por el coro, que da voz a quien antes no la tenía.

No podemos terminar este apartado sin hacer alusión a uno de los spots más famosos de todos los tiempos, que se encuentra en este grupo. Estamos hablando del anuncio de Coca-Cola de 1971, "*I'd Like to Teach the World to Sing (In Perfect Harmony)*", una pieza icónica de la publicidad que ha sido ensalzada en numerosas ocasiones e incluso utilizada para cerrar la séptima y última temporada de la serie televisiva sobre el mundo de la publicidad *Mad Men*. Para su producción se utilizó una canción preexistente, aunque fue popularizada en el spot, cuya letra hablaba en un tono alegre y esperanzador de construir un mundo mejor para todos. Las imágenes mostraban a un gran grupo de jóvenes de diversas procedencias, sosteniendo botellas de Coca-Cola en diferentes idiomas y cantando juntos en lo alto de una colina. Paradójicamente, la agencia McCann-Erickson grabó para Coca-Cola el anuncio más caro de la historia hasta el momento. Si, recordemos, fue la publicidad de Coca-Cola la que tuvo la brillante idea de equiparar su producto con la idea de felicidad, aquí el coro de jóvenes es el fiel reflejo de la humanidad y "*Buy the World a Coke*" puede traducirse en realidad como "cómprale al mundo una Coca-Cola" para que toda la humanidad sea un coro multicultural que cante, feliz, en perfecta armonía.

4.2. La música como arte

La publicidad es un medio creativo por naturaleza, de hecho, desde sus inicios fue la propia industria publicitaria la que insistió en mostrar al anuncio como una obra artística. Por eso no es de extrañar que la búsqueda de formas de expresión estética haya visto en la música un magnífico aliado. A menudo los spots son, en efecto, pequeñas joyas de creatividad musical.

Si a esto le añadimos la intrínseca búsqueda de la novedad, de la innovación, que está presente en toda elaboración de productos publicitarios, la realización de productos musicales artísticos y novedosos se convierte en un reclamo impagable para captar la atención de un *target*. En esta ocasión se puede aludir a una estrategia, relativa a las funciones que cumple la música en la publicidad audiovisual, por la cual la música se inserta como un elemento para el efectismo, para buscar la innovación, para subrayar el

¹¹ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=3WOJJ7NMJ80>

impacto e incluso para producir sorpresa. Lo cual enlaza con la ya mencionada tendencia a la forma y a la espectacularidad propia de los objetos culturales producidos en nuestro contexto social.

Hace ya muchas décadas que los publicistas se aliaron con las compañías cinematográficas y discográficas para hacer aparecer a las estrellas e ídolos de masas anunciando un producto. Desde los Beatles promocionando Coca-Cola hasta Britney Spears, Beyonce, Pink y Enrique Iglesias en un anuncio de Pepsi (a ritmo de "We will rock you" de Queen), son incontables las ocasiones en las que hemos visto pasar a cantantes y bandas por las pantallas publicitarias.

Este fenómeno ha tenido muchas variantes: entre ellas, contratar a compañías musicales, como el famoso grupo de percusión Stomp, para exhibir una mercancía, lo cual, evidentemente, da al spot una distinción estética, un toque artístico, aparte del carácter efectista antes mencionado. Remontándonos dos décadas atrás, podemos recordar la aparición de Stomp en un anuncio de Heineken de 1986 que ha quedado en la memoria de muchos de nosotros¹²: en un plató que simula una calle a altas horas de la noche aparece un grupo de basureros cargados con bidones de basura; uno de ellos abre una Heineken y comienza a hacer música golpeando botellas, latas, los barrotes de una ventana y los cubos metálicos de basura, hasta que todo el grupo se une a él en una coreografía de percusiones realizadas con objetos cotidianos de la calle. El spot cerraba con el texto "*Heineken refreshes the parts where other beers haven't bin* [sic]". De alguna manera esta cerveza "sonaba" distinta a las demás y llegaba "donde otras cervezas no habían llegado". El reclamo era la sorpresa ante un tipo de creación musical poco conocida para el gran público, pero también la distinción estética, la artísticidad del anuncio.

Posteriormente, muchos otros siguieron sus pasos. Stomp apareció de nuevo en un spot de Coca-Cola, entre bloques de hielo, y en un hermoso spot de promoción de la marca deportiva Nike, en el que la banda sonora musical está compuesta solamente por los sonidos que producían los jugadores en una cancha de baloncesto. El deporte es música, es baile, es arte, parecía ser el mensaje¹³. La misma idea era lanzada por otra pieza de la agencia Villar-Rosàs, realizada para España, en la que podría verse a Rafa Nadal, Pau Gasol, Ronaldinho, Sergio Ramos y Fernando Torres compitiendo entre ellos, pero esta vez el desafío se producía en una especie de tablao flamenco, entre colores oscuros y un ambiente clandestino. El público estaba compuesto por gitanos, flamencos (caras conocidas como los integrantes de Estopa entre ellos) que palmeaban conformando la música con la que "bailaban" los deportistas. La banda sonora, diegética, era únicamente el ritmo flamenco tocado con las palmas y cajones, y alguna voz jaleando a los deportistas¹⁴. El mundo flamenco, relacionado habitualmente con lo racial y la pureza, en este caso trasfiere esos conceptos al deporte y contribuye a describir la confrontación deportiva como una lucha visceral y primitiva.

Como sería imposible enumerar todos los ejemplos en los que un anuncio adquiere el carácter de obra musical artística, además de estas piezas clásicas, podemos referirnos a ejemplos más recientes. Citemos, simplemente, el spot de Coca-Cola "*Happiness is movement*"¹⁵ en el que una canción sencilla, de estrofas cuya melodía se va repitiendo invariablemente (y la letra juega también a la reiteración), resulta ser el elemento que imprime el movimiento a la pieza audiovisual y el punto de partida creativo: al compás de la música podemos ver la vida de una persona representada con marionetas. Este ejemplo puede resumir la afirmación que hace Bethany Klein en el capítulo que dedica a lo que llama *Commercial Art*. "La noción de publicidad como arte no es nueva, pero al tiempo que la calidad y la cantidad de anuncios creativos ha aumentado, también lo ha hecho la conciencia del estatus artístico de la publicidad por parte de los individuos fuera de la industria, tanto de los espectadores como de los músicos a los que se contrata" (Klein, 2009: 41). Es el propio espectador, por lo tanto, el que demanda productos cada vez más creativos y son los cantantes y músicos los que cada vez más perciben el entorno publicitario como un magnífico espacio para la experimentación creativa.

¹² Este spot ha sido consultado en <http://www.youtube.com/watch?v=P31iUXt8KyM&NR=1>

¹³ Consultados en <http://www.youtube.com/watch?v=98DOSQk03SU> y <http://www.youtube.com/watch?v=UvULFJePFok>

¹⁴ Consultado en <http://www.youtube.com/watch?v=IZz09NdBnT4>

¹⁵ Consultado en <https://vimeo.com/71816349>

4.3. La música es nostalgia

Hace varios años que venimos asistiendo a un fenómeno de recuperación estética del pasado que podemos enunciar como fenómeno de la nostalgia. En el ámbito publicitario esto se materializa, entre otros recursos, por la inclusión en los spots de canciones preexistentes que forman parte de un patrimonio musical colectivo y que sirven como reclamo para un tipo de consumidor determinado.

En esta ocasión puede aludirse a la estrategia de la evocación. Como es bien sabido, la efectividad de la música en la publicidad audiovisual viene dada por su rápida capacidad de evocación, pues es un resorte mnemotécnico que rápidamente activa nuestro recuerdo. Por eso, aquí como en otros medios audiovisuales, la música se utiliza para crear ambientes y llevarnos en tiempo récord a distintos lugares o momentos históricos. La capacidad de evocación por medio de la música es una variante de la estrategia de identificación anteriormente comentada y que Gustems ha simplificado como "función identificativa", con la cual se refería a los usos en los que se trata de "hacer coincidir el audio del anuncio con el "mapa sonoro" de la audiencia potencial" (Gustems, 2005: 94). Pero, desde nuestro punto de vista, en la estrategia de evocación hay un paso más allá, pues se conecta con la memoria musical que cada persona trae consigo por sus experiencias vitales, pero además existe una voluntad de recreación estética, de mirada nostálgica.

Todo objeto musical previo que se inserta en un texto viene cargado culturalmente y remite a connotaciones que son aportadas al nuevo entorno semántico. Así pues, las músicas que remiten a vivencias pasadas del espectador son susceptibles de provocar nostalgia y dado que la nostalgia es el dolor por la ausencia (o por la carencia), y a su vez la publicidad pretende precisamente crear la necesidad de algo de lo que se carece, la música puede inducir en el espectador, de una manera emocional e inconsciente, la idea de que adquiriendo el producto va a solventar esa falta.

Los individuos que han coincidido en un mismo contexto y en una misma época probablemente compartan parte de su identidad sonora, aquellas canciones que les representan y reconocen como parte de sí mismos. Por algunos anuncios hemos visto pasar ciertas canciones que han sido sin duda seleccionadas por pertenecer a la identidad sonora de una generación. Por ejemplo, para la marca de conservas Calvo se crearon en el 2007 una serie de piezas en las que de nuevo aparece un colectivo cantando al unísono (en la idea de comunidad, esta vez la comunidad de trabajadores de Calvo) una especie de declamación con el curioso texto "Sacatunn que pen que summum que tun"¹⁶. Probablemente no toda la audiencia descubra detrás de este galimatías una alusión al éxito de los años 80 de Chimo Bayo "Ésta sí, ésta no...". En realidad, los encargados del marketing destacan más la búsqueda de un lenguaje propio de la marca que una referencia explícita al ritmo pegadizo que triunfó en la época de la "ruta del Bakalao", pero no hay duda de que para los que bailaron esta canción en los años noventa existe una asociación que tendrán inconscientemente en cuenta ante las estanterías del supermercado.

Otros casos son más evidentes y el reclamo musical hacia una generación es manifiesto. Coca-Cola hizo una campaña de homenaje a la Generación de los 80¹⁷ y aprovechó para versionar el éxito de Spandau Ballet "Gold", incluyendo en la letra toda una serie de referencias a la cultura popular del contexto español de la década de los 80. Más que nostalgia, proclamaba el orgullo generacional y actualizaba la capacidad de disfrute de todo un grupo social. Algo parecido al comercial de la agencia Publicis Comunicación que publicita los planes de pensiones de la entidad financiera Bankia con el *claim* "Necesitas un plan" y la canción de la abeja Maya¹⁸. En él toda una generación de padres descubre que sus hijos ya no conocen la canción que ellos aprendieron en su infancia viendo la televisión, señal de que el tiempo pasa muy rápido y de que es momento de pensar en la jubilación.

¹⁶ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=uJKITkG1vgk>

¹⁷ Consultado en http://www.dailymotion.com/video/xispzd_coca-cola-generacion-de-los-80-2a-parte_fun

¹⁸ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=LQzXGdBK60>

4.4. La música es emoción

En último lugar, vamos a hacer una breve referencia a la cualidad quizá más destacada de la música, como es su capacidad de emocionar. Resulta obvio que la música provoca respuestas afectivas y por tanto en la publicidad está claramente conectada con el nivel emocional, por lo que en esta ocasión podemos hacer alusión a la estrategia sentimental, a la conexión con el espectador por medio de la llamada a sus sentimientos. En este sentido el elemento sonoro es muy útil puesto que, si la publicidad potencia los deseos, las proyecciones, la búsqueda de felicidad, la música incide en esta impresión subjetiva. La capacidad evocativa que antes se mencionaba permite igualmente que sea capaz de crear y recrear determinadas emociones, a las que asociamos a experiencias vitales y recuerdos personales.

Como la lista sería interminable, vamos a apuntar simplemente algunas piezas publicitarias de los años 2014 y 2015 donde la idea clave es la propia música como emoción. La primera es la campaña que realiza la agencia española Sra. Rushmore para Aquarius, con el lema "Venirse arriba"¹⁹. La producción del spot fue por todo lo alto, de hecho se rodó con orquesta en los estudios de Abbey Road y contó con el compositor cinematográfico Trevor Jones. La música en este spot no es solo emoción, sino que son las emociones de la gente de a pie, que le van explicando con sus palabras al compositor las situaciones cotidianas en las que han experimentado el sentimiento de "venirse arriba". El músico pone en partitura los sentimientos de estas personas y es una gran orquesta sinfónica quien, en pantalla, los interpreta.

La tendencia masiva hacia la publicidad con fines sociales que está experimentando el medio se ha visto reflejada en otra convención u otro significado asociado a la música por la cual se equipara música con humanidad, o en todo caso se pone de manifiesto cómo la música ayuda a la humanidad. *Music has no enemies* es, según explican su creador Andres Levin en su página web, "una organización centrada en la creación de música significativa y contenido audiovisual para empresas socialmente responsables y sin ánimo de lucro en todo el mundo". Latinworks EEUU hizo para su promoción una emocionante muestra cuyo argumento relata la historia real de un combatiente del frente de la Segunda Guerra Mundial que, desesperado ante el contrincante, se pone a tocar una canción de pop alemán de la época. El enemigo, bañado en lágrimas, baja su arma y gracias a esto ambos hombres conservan la vida. "*Music is life*"²⁰ es el eslogan final y en efecto la campaña parece incidir en que la música puede salvar vidas.

Finalmente, no nos queda más que invitar a disfrutar el despliegue creativo de BBC Music en un spot en el que la música se anuncia a sí misma. Podría decirse que los artistas británicos más importantes se dan cita bajo el eslogan "For the love of music"²¹ versionando el clásico de los Beach Boys "*God only knows (what I'd be without you)*": sólo Dios sabe que haría yo sin ti, sin la música. En esta ocasión, los músicos cantan a la música (y a BBC Music).

5. Conclusión

Los ejemplos de publicidad audiovisual que han sido expuestos en estas líneas dicen mucho sobre las concepciones y convenciones que se tienen en la sociedad contemporánea con respecto a la música y sobre el valor que dicha sociedad le otorga como fenómeno cultural. Como elemento simbólico autónomo, son varias las formas en las que la idea de música se ha visto reflejada en un spot. Hemos observado que la representación de una orquesta puede conectar con la idea de clase social, pero también con la noción de precisión, de coordinación, de perfección técnica, de control e incluso de delicadeza, mientras que la imagen de un coro se ha empleado para subrayar la idea de humanidad, de fortaleza, de comunidad y de superación.

Sin embargo, no puede pasarse por alto que muchas de estas convenciones han sido también deconstruidas e invertidas por la propia publicidad y que los estereotipos vinculados a géneros musicales no dejan de ser objeto de humor. Sin ir más lejos, pensemos en un reciente spot para anunciar el Lexus NX, en el cual aparece un flamante automóvil Lexus circulando por una carretera que discurre por un entorno

¹⁹ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=YlfiQzZZ2BI>

²⁰ Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=tWoof4_WHsY. La página web es <http://musichasnoenemies.com/>

²¹ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=XqLT8h0-jo>

bucólico sobre el fondo sonoro del segundo movimiento del Concerto No. 21 para piano de Mozart²². En principio, todo remite al refinamiento, el lujo, la clase... y probablemente, para cierto público, también a otras connotaciones bastante más negativas. Así que, en un momento dado, el conductor detiene el coche y mira hacia los asientos traseros: lo que parecía música incidental se descubre como música diegética, en concreto tres instrumentistas de cuerda que interpretan la música en directo. El conductor decide hacerlos bajar del vehículo y con ellos las ideas de aburrimiento y convencionalismo, vinculando el producto a un *target* más joven y mostrando el coche como un lujo accesible. Esto da idea de cómo ciertas convenciones, fuertemente atadas a los géneros musicales, pueden ser subvertidas en el terreno de la publicidad.

Por otro lado, queda demostrado que para numerosos colectivos sociales la publicidad es, de alguna manera, sinónimo de creatividad musical por cuanto la música está tan altamente integrada en el medio que supone un constante recurso innovador y creativo. La publicidad audiovisual igualmente pone de manifiesto cómo para una gran mayoría de personas, la música es además un vehículo para expresar los sentimientos e inducir a la nostalgia de vivencias personales. Esta vertiente emocional, así como las otras estrategias musicales a las que nos venimos refiriendo, se ven perfectamente reflejadas en la publicidad audiovisual, cuyo análisis siempre arroja luz sobre los significados producidos por los objetos culturales propios de una sociedad.

Referencias bibliográficas

- Darley, A. (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Fraile, T. (2012): "Músicas para persuadir. Apropiaciones musicales e hibridaciones genéricas en la publicidad audiovisual", *Revista Comunicación*, 10 (1): 324-337.
- González, C. (2012): "La música como reclamo publicitario: aproximación al estudio de la música en los spots de publicidad", en *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. 475-488. Sevilla: Arcibel.
- Gurrea, A. (1999): *Los anuncios por dentro*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Gustems, J. (2005): "Escuchar los anuncios. Una aproximación al uso de la música y del sonido en la publicidad televisiva", *Eufonía. Didáctica de la música*, 34: 91-100.
- Klein, B. (2009): *As Heard on TV: Popular Music in Advertising*. Aldershot: Ashgate.
- Rodríguez, R. y Mora, K. (2002): *Frankenstein y el cirujano plástico. Una guía multimedia de semiótica de la publicidad*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante
- Sánchez Olmos, C. (2014): "La huella sonora de "Eye of the Tiger" en el cine y la publicidad", *Quaderns de cine*, 9: 129-138. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2014.9.14>
- Tagg, P. (2012): *Music Meanings*. NewYork-Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Torras, D. (2013): "Los spots musicales. Diferencias con el género cinematográfico musical", *Zer*, 18 (3): 215-232.

Breve CV de la autora

Teresa Fraile Prieto es Licenciada en Historia del Arte y en Historia y Ciencias de la Música, y Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca. Es especialista en investigación sobre la presencia de la música en los medios audiovisuales, tema sobre el que tratan sus diversas publicaciones. Entre ellas destaca el libro *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010) y la coedición de *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (Univ. Oviedo, 2015). Es profesora en la Universidad de Extremadura y Presidente de la Sociedad de Etnomusicología.

²² Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=hkFC05bTXso>

Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea

New forms of distribution of popular music in contemporary culture

Pedro Buil Tercero

Universidad Complutense, Madrid, España.
pbuil@ucm.es

Jaime Hormigos Ruiz

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España.
jaime.hormigos@urjc.es

Recibido: 29-2-2016
Aceptado: 05-4-2016



Resumen

Los actuales cambios en la difusión de la información y en las tecnologías de transmisión han intensificado enormemente la difusión global de música. Internet se ha convertido en el gran aliado para la puesta en escena de la música gracias a la aparición de diversas tecnologías de grabación y difusión, apoyadas en nuevos formatos, ampliando así el catálogo de mensajes que el individuo puede recibir a través de las múltiples músicas disponibles y reabriendo un antiguo debate sobre el papel de la música en el universo cultural. El sector de la música en la era digital, en especial el de la música grabada, se ve sumergido en una irrefrenable evolución de los paradigmas clásicos del mercado. En el presente trabajo analizamos esta evolución de la industria discográfica que está dibujando un escenario de enfrentamientos diversos entre la propia industria y otros agentes culturales que van posicionándose mejor ante las nuevas tecnologías.

Palabras clave: sociología de la música, industrias culturales, comunicación, streaming, prosumidor.

Abstract

Current changes in the dissemination of information and transmission technologies have greatly intensified the global distribution of music. Internet has become a great ally for the staging of music thanks to the emergence of various technologies for recording and distribution, supported by new formats, expanding the catalog of messages that the individual can receive through multiple music available and reopening an old debate about the role of music in the cultural universe. The music industry in the digital age, particularly recorded music, is immersed in an unstoppable evolution of the classical paradigms of the market. In this paper we analyze the evolution of the recording industry which is setting a scene of several clashes between the industry itself and other cultural agents who are becoming better positioned to new technologies.

Key words: Sociology of Music, Cultural Industries, Communication, Streaming, Prosumer.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología | 3. Música, comunicación e identidad en el espacio sonoro contemporáneo | 4. La puesta en escena de la música en el nuevo escenario virtual. | 5. Evolución del mercado de la música en España | 6. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Buil Tercero, P. y Hormigos Ruiz, J. (2016): "Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 48-57. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.103>

1. Introducción

En la sociedad contemporánea estamos viviendo un imparable desarrollo de las tecnologías que sirven para gestionar la cultura. Este desarrollo está produciendo cambios importantes en la distribución de contenidos. Las consecuencias de esta evolución se hacen mucho más patentes en el caso de la música, dónde podemos observar un importante colapso del modelo industrial clásico por su falta de planificación y adaptación al cambio que ha supuesto la pérdida del soporte físico y la apuesta por la digitalización (Negus, 2005: 37). Todo esto ha hecho evolucionar las distintas formas de acceso a los contenidos musicales, dando lugar a un nuevo modelo mucho más dinámico basado en la autogestión (García Canclini, 2012). Este cambio se está haciendo notar, de manera considerable, en la puesta en escena de la música dentro un nuevo escenario virtual.

Partiendo de esta idea principal, este trabajo de investigación pretende analizar las características de esta nueva cultura musical de la colaboración y de la creación de contenidos a través de la red, que ha cambiando en muy poco tiempo las formas de consumir cultura y ha generado la aparición de un nuevo perfil de prosumidor, que unido a la desaparición del concepto de escena musical tradicional, está convirtiendo a la red en el nuevo escenario para la creación y difusión de un nuevo discurso musical.

De este modo, podemos observar como hoy las tendencias musicales se definen a través de *no lugares* creados en la red que están inspirando diferentes estilos de vida, valores y emociones desconocidas hasta el momento. Estilos musicales como el rock, el reggae, el rap o el techno han encontrado en este nuevo escenario diferentes modelos de difusión para la creación de una nueva identidad estética que está influyendo en la relación clásica entre música y sociedad ya que, hasta ahora, la música se creaba en una escena geográfica concreta, definida por un contexto cultural que tenía una influencia importante en su discurso. Sin embargo ahora, la música surge en cualquier lugar del mundo dentro de un escenario virtual, lo que facilita su distribución pero, al mismo tiempo, dificulta su comprensión.

2. Metodología

Para la realización de esta investigación hemos partido de un análisis documental que ha consistido en la revisión de la literatura científica disponible en los últimos años sobre la relación entre la música, la comunicación y la identidad. Esta revisión nos ha ayudado a definir el papel comunicativo de la música dentro de la sociedad actual y a constatar cómo el poder comunicativo de las canciones y melodías que nos rodean se ve muy influenciado por las distintas formas de poner en escena la música.

En segundo lugar, analizamos las principales características de los nuevos modelos de distribución e intercambio de contenidos musicales en el nuevo escenario virtual, centrandolo nuestro estudio en el caso español. Para ello hemos analizado los indicadores estadísticos de las principales organizaciones que gestionan datos sobre la distribución de música en España, en concreto hemos trabajado con los datos de Promusicae. Productores de Música de España y los distintos anuarios de SGAE. Sociedad General de Autores y Editores. La información de estas dos organizaciones la hemos cotejado con las cifras que nos aporta la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) para comprobar si hay diferencias entre lo que está sucediendo en España y el resto del mundo.

En nuestro análisis del mercado musical nos hemos centrado en periodo que va desde el año 2007 al 2015 por entender que es en esta época donde se han producido los cambios sustanciales en la producción, distribución y puesta en escena de la música.

3. Música, comunicación e identidad en el espacio sonoro contemporáneo

La identidad cultural es el lugar donde encontramos la cultura como subjetividad, donde la comunidad se piensa como sujeto de manera dinámica y dentro de un proceso continuo. Es decir, la identidad cultural supone una mediación incesante entre tradición y renovación, permanencia y transformación, emoción y conocimiento. La identidad cultural creada sobre el discurso sonoro carga de significado a la música, nos enseña que esta es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura. Tradicionalmente nos

hemos socializado a través de la música, nuestros deseos, valores, creencias e ideas comunes han encontrado un canal de expresión a través de los sonidos (Alcalde, 2007). En este sentido, hemos reconocido en determinadas melodías o canciones nuestras raíces sociales que marcan la pertenencia a una determinada cultura y nos posibilita reconocer un pasado, situarnos en un presente y proyectar un futuro. Ahora bien, la sensación de la música como acción social no deja de ser un fenómeno subjetivo que depende de la actividad receptora. La recepción musical viene anticipada por una estrategia que juega con las expectativas del oyente (Levitin, 2014: 18). De este modo, la forma en la que recibimos la música es crucial para entender su mensaje.

El hombre entra en contacto con el mundo a través de sus sentidos, cada uno de ellos le permite conocer alguno de los aspectos del entorno que le rodea. En esta necesidad por percibir el entorno a través de los sentidos, el sonido se convierte en un elemento fundamental para transmitir y recibir información (Blacking, 2006: 17). Después del habla, la música es el sonido más importante generado por el hombre, es una estructuración de sonidos que constituye un lenguaje imaginario con un valor expresivo propio (Mithen, 2007: 73). Hablando en términos de percepción, concebimos la música como un vehículo de expresión intransitiva en sí misma pero que simultáneamente puede estar dotado de una fuerte carga de significación derivada de relaciones intertextuales mediante las cuales un determinado parámetro musical puede propiciar diversas conexiones con nuestras experiencias sociales. De este modo, la puesta en escena define los usos culturales, comunicativos y los estereotipos aprendidos en torno a un determinado sonido (Alcalde, 2007).

En nuestro contexto social, la música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones, etc., y por esta razón, la hemos utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales (Drösser, 2012: 25). El discurso musical se abre conscientemente a sus dimensiones prácticas hasta verse implicado en formas de vida con concepciones singulares sobre cómo nos relacionamos unos con otros y con el mundo. La música es una parte esencial de nuestra memoria biográfica, cualquier época de nuestra vida va unida a un tipo de música, a una melodía, o a una canción, nos ayuda a recordar y nos acompaña desde la infancia hasta la madurez sonorizando nuestro desarrollo en sociedad.

La expresión musical es un pilar fundamental de todas las sociedades. No existe comunidad humana que no posea una expresión musical como un elemento estructurante e integrador y canales específicos para distribuir su mensaje. El hecho musical tiene un importante valor que se deriva de su carácter de lenguaje y, con ello, de su capacidad para permitir la comunicación (Alcalde, 2007). Si bien, en demasiadas ocasiones, el mensaje semántico de la música puede parecerse escaso, sobre todo si nos referimos a la música instrumental, debemos entender que la información estética conforma un campo significativo muy grande. Esto nos lleva a afirmar que la música siempre expresa algo, incluso para aquellas personas que desconozcan su lenguaje. Con la música se puede evocar, sugerir, describir, narrar. Cada acto musical genera procesos de significación (Levitin, 2014: 55). El lenguaje que constituye la música no es el del habla común, por no disponer de carácter conceptual, pero, a pesar de ello, también puede expresar emociones y sentimientos. El hombre ha encontrado en el sonido un elemento identitario fundamental, ya que cuando no puede expresar, mediante el lenguaje común, alguna idea que tiene en su interior, encuentra un mecanismo de expresión mucho más poderoso, el lenguaje de los sonidos, cargado de una expresividad cultural concreta (Mithen, 2007).

Ahora bien, la función comunicativa del hecho musical, depende también del estilo, del gusto creado, de las etiquetas artísticas, de la formación para su interpretación que impera en cada momento y de los mecanismos que fomentan su puesta en escena. Cada cultura posee su propio ritmo y su experiencia consciente se ordena en ciclos de cambio estacional, crecimiento físico, actividad económica, sucesión política, vida y más allá. Podemos decir que la experiencia de la vida ordinaria tiene lugar en un mundo en tiempo real. La cualidad esencial de la música es su poder para crear otro mundo de tiempo virtual (Blacking, 2006). Es aquí donde reside el verdadero poder comunicativo de la música, comunica algo que puede ser modificado con cada nueva audición, con cada puesta en escena. Algo que cambia al ritmo de los cambios sociales, culturales, tecnológicos, etc. Esta característica de la música surge cuando el sonido se vuelve material con su transmisión por los canales espaciales y temporales, esto es, cuando la música deja de ser percepción inmediata y se distribuye a través de los medios, comienza a grabarse y almacenarse en diversos soportes. Entonces, la obra musical ya no es única, se vuelve observable como un

producto temporal (Moles, 1978). Antes de que la música se pudiera grabar y almacenar para hacerla sonar en cualquier situación, las melodías sólo existían como materia temporal recreadas por el músico de turno. Desde que existe la grabación, el lenguaje musical se vuelve estable. Así, la comunicación musical permanece en el tiempo, ante distintas generaciones, y toma un nuevo significado con cada interpretación.

Muchas prácticas sociales están ya más o menos vinculadas a la música y contribuyen a construirla y a darle sentido. La dimensión más significativa de la música es su funcionalidad dentro de un contexto social determinado. Este pertenecer a un escenario cultural dado genera, y determina, el papel comunicativo que posee la música en la vida del individuo, que pertenece a un grupo con el que comparte un universo simbólico, una lengua, unas costumbres, creencias, etc. Es en este contexto donde la melodía o la canción se cargan de un significado social compartido (Levitin, 2014). Ahora bien, en las últimas décadas, las industrias culturales han apostado por una divulgación masiva de un discurso musical sencillo en base a estándares de consumo repetidos, donde la función comunicativa aparece cada vez más alterada y manipulada por todo un entramado institucional corporativo con ramificaciones en el campo tecnológico, económico y político (Smiers, 2006). Este entramado diseña los componentes de una cultura masiva más preocupada por los efectos en la audiencia y las posibilidades de controlar sus reacciones, que por las funciones comunicativas del hecho musical. Por otro lado, hay que destacar que aquello que definen los medios como música no es la única verdad (Wilson, 2016). El actual avance tecnológico y las nuevas exigencias y posibilidades que ofrece el mercado están ayudando al posicionamiento de una nueva generación de músicos con competencias y habilidades nuevas que crean nuevas metodologías de distribución para su música (García Canclini, 2012: 36). Formas musicales alternativas y distintos modos de producción musical conviven a menudo con las dimensiones musicales de lo masivo, contaminándose y contaminándolas. De este modo, podemos afirmar que la variedad de expresiones musicales que se dan hoy en día en nuestra sociedad están fuertemente vinculadas al desarrollo tecnológico de la misma y están llenas de valores simbólicos de naturaleza implícita y explícita. Las nuevas tecnologías están provocando una distribución masiva de contenidos musicales que ha provocado, en muy poco tiempo, un cambio en la descripción del consumidor clásico de contenidos musicales que quedaba expuesto a un gusto determinado creado por los intereses de la industria musical. A este consumidor clásico le comienza a sustituir un modelo de usuario dinámico que busca no tanto un orden en el discurso musical sino una especie de casilla vacía a su servicio donde el repertorio musical le dé la oportunidad de recurrir a diversas melodías y canciones para expresar sus sentimientos en cada momento. Siguiendo esta dinámica, la música actual deja en blanco el significado para que cada cual pueda llenarlo con sus propias ideas (Pardo, 2008).

4. La puesta en escena de la música en el nuevo escenario virtual

Los cambios tecnológicos están propiciando nuevas formas de socialización de los bienes culturales y la música no está siendo ajena a ellos. Los actuales cambios en la difusión de la información y en las tecnologías de transmisión han intensificado enormemente la difusión global de música. Internet se ha convertido en el gran aliado del mensaje musical gracias a la aparición de diversas tecnologías de grabación y difusión, apoyadas en nuevos formatos, ampliando así el catálogo de mensajes que el individuo puede recibir a través de las múltiples músicas disponibles y reabriendo un antiguo debate sobre el papel de la música en el universo cultural. El sector de la música en la era digital, en especial el de la música grabada, se ve sumergido en una irrefrenable evolución de los paradigmas clásicos del mercado. Esta evolución de la industria discográfica está dibujando un escenario de enfrentamientos diversos entre la propia industria y otros agentes culturales que van posicionándose mejor ante las nuevas tecnologías, lo que empieza a derivar en la aparición de nuevas corrientes de distribución de contenidos, culturales en general y musicales en particular, que están dando lugar a nuevos modelos de negocio (Bustamante, 2003). El auge experimentado por el formato *mp3* o los sistemas *P2P*, unido a los nuevos comportamientos sociales de acceso al contenido musical que generaron programas como *Kazaa*, *Emule*, o *Napster* han favorecido la aparición de un modelo de intercambio y consumo musical dinámico y muy difícil de controlar por las estructuras de una industria demasiado anclada en el modelo clásico de negocio que no ha sabido anticiparse al nuevo paradigma (Campos García, 2008). De este modo, a través de la tecnología *streaming* surgen agentes como *Spotify*, *Apple Music*, *Tidal*, *Deezer* (y muchas otras) o el portal de videos

YouTube que proporcionan un nuevo servicio online de acceso a los contenidos musicales, terminando poco a poco con el formato físico en el que se distribuía la música (Verdú, 2011).

Estas nuevas formas de distribución han facilitado la ubicuidad de la música al mismo tiempo que la han sometido a una continua evolución que obliga a las diversas industrias culturales a crear nuevos modelos de difusión que intenten estructurar la diversidad de sonidos de nuestra época, con el fin de conseguir agrupar estilos, mensajes, modas, funciones y efectos que faciliten su comprensión. Hoy nos encontramos con infinidad de sonidos que se distribuyen libremente a través de los canales establecidos por las nuevas tecnologías permitiendo generar múltiples identidades, construidas sobre límites muy difusos, y que hacen imposible un ordenamiento del discurso musical actual que permita extraer de él lo que pueda tener de novedoso. Esta circunstancia está alterando la percepción de la música, su capacidad comunicativa, sus formas de distribución y control y hasta la capacidad del individuo para apreciar el discurso musical actual (Hormigos, 2010). De las prácticas musicales que eran exclusivas de un grupo determinado hemos pasado a una forma de apropiación musical omnívora, que consiste en escuchar un poco de todo. El omnívoro es alguien que está dispuesto a apreciar todas las formas musicales. Ahora bien, hay que distinguir entre conocer un género musical o estilo cultural y apreciarlo como propio, apropiárselo para expresar identidad. Por eso, esta omnivoridad actual se entiende mejor en términos de conocimiento que de afinidad (Ariño: 2006).

Con estas nuevas formas de distribución aparecen a su vez nuevas prácticas de utilización de los productos musicales donde la interacción entre el usuario y la música no termina con una simple audición del contenido en base al gusto social establecido. Hoy en día, el individuo ha pasado de sentarse a escuchar música con una pasividad dirigida por los intereses del mercado cultural *mainstream* a gestionar su exposición continua a los contenidos musicales a través de formas nuevas de interacción. De este modo, el consumidor tradicional toma ahora un rol más dinámico en su relación con el discurso musical, pasando a ser considerado como un "prosumidor" de contenidos. Esta nueva dinámica de consumo y producción genera un torrente de creaciones y re-creaciones musicales que dotan de nuevos significados tanto a canciones y melodías que provienen de otra época, como a las nuevas creaciones musicales emergentes.

Como ya hemos dicho anteriormente, la música se ha mezclado siempre con la existencia social; que anima, acompaña e imita el funcionamiento orgánico de la vida. Y eso es precisamente, lo que hace en la época de su ubicuidad digital, se alinea con una forma de vida marcada por lo efímero, espoleada por el ritmo consumista que impone el mercado, y que implica unos vínculos interpersonales débiles, un sustrato ideológico ligero y unos parámetros culturales difíciles de controlar. En este contexto, la música, comprimida digitalmente, trasciende el tiempo, elemento que le es consustancial y que habita en su esencia misma (Horta, 2008). Esta mercantilización de la música cancela la autoexpresión y favorece la repetición de modelos estandarizados y predecibles.

La reestructuración del modelo de negocio clásico desarrollado en las últimas décadas por la industria discográfica está provocando que cada vez se apueste más por la repetición. De este modo, se potencia la distribución de los contenidos musicales interpretados por la estrella de turno que, normalmente, se parece sospechosamente a otros que tuvieron éxito en otro momento, dejando de lado la novedad y la originalidad. En épocas pasadas era la música la que se adornaba con los códigos identitarios de cada estilo para adornar el discurso musical y llegar al público elegido, pero hoy es la industria la que reinventa esos códigos, los manipula, los viste de limpio para que lleguen a un número mayor de individuos, creando así un pastiche musical que pretende ser identificado por diversos grupos de individuos pero que en el intento pierde su poder comunicativo y su capacidad para convertirse en un referente cultural. Además, todo esto está provocando la eliminación del discurso público de los medios de comunicación de aquellos músicos que comienzan y que pueden aportar algo nuevo al universo musical actual saturado continuamente por la repetición.

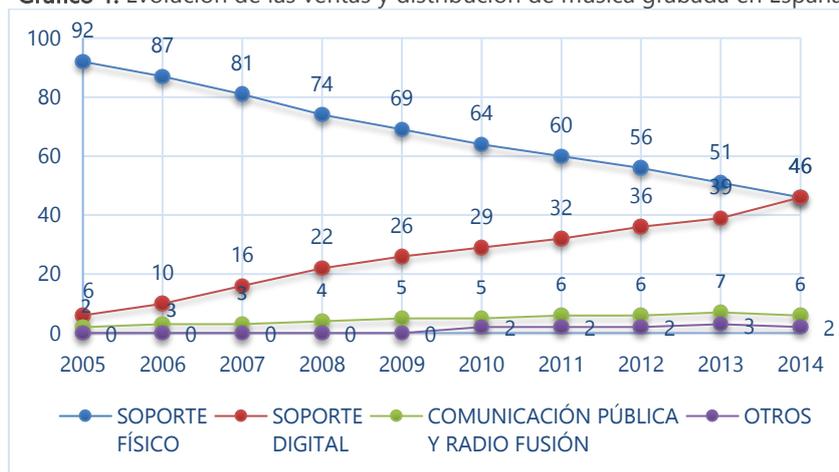
Para combatir este rechazo por lo desconocido nacen nuevas formas de poner en contacto la música con la sociedad a través de las redes sociales tipo *Sound Cloud*, *MySpace* o *YouTube*, donde la industria discográfica pierde su influencia sobre el medio a la hora de decidir sobre los contenidos musicales que se proyectan, y pasa a ser el gusto del público el que determina el éxito de una música. Ahora bien, hay que tener presente que las categorías sociales del gusto y el propio gusto o sensibilidad estética están socialmente determinados, por tanto, los universos de las preferencias individuales se organizan de manera homóloga a la estructura del espacio social y reproducen su configuración. De esta forma, el gusto musical actual queda condicionado por la saturación sonora a la que nos encontramos

expuestos, así nadie tiene el privilegio de fijar el sonido, flota continuamente en el aire, aparece y desaparece sin avisar, y deja en nuestra memoria sonora rastros que poco tienen en común con la experiencia original de la escucha. Parece claro que la sociedad posmoderna concede más importancia a la disponibilidad inmediata del sonido que al acto de recordar el discurso cultural que rodea a la música. De este modo el hecho musical pierde, progresivamente, los límites en los que se hacía comprensible y deja de facilitar una identidad cultural perfectamente definida para apostar por diversos modelos identitarios móviles. Para hacer frente a estos cambios, la industria musical se reinventa continuamente buscando las claves que marquen nuevas formas de negocio.

5. Evolución del mercado de la música en España

En los últimos años se ha escrito mucho sobre una temida desaparición de la industria de la música tal y como la conocemos hoy en día. Numerosos estudios sobre las prácticas mercantiles del sector de la música han ido trazando de manera muy precisa cómo desde la irrupción de lo que se ha denominado la era digital, los beneficios del mercado de la música han ido experimentando un descenso en caída libre que se iba acentuando más cada año (Negus, 2005; Campos García, 2008; Verdú, 2011; Fouce, 2012).

Grafico 1: Evolución de las ventas y distribución de música grabada en España



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Informe IFPI (2015) y Anuario SGAE (2015).

Diferentes explicaciones señalan que las múltiples causas de esta inercia son fruto de factores como los nuevos formatos de almacenamiento, las descargas ilegales, la irrupción de las P2P y otras posibilidades que internet ofrece para compartir archivos entre los usuarios. La tecnología sin duda ha jugado un papel trascendente en la reversión del modelo clásico de mercado, ya que la llegada del formato *mp3* y las nuevas posibilidades de almacenamiento digital tocaron los pilares "físicos" en los que se sustentaba la industria de la música, que comienza a tambalearse años más tarde con la aparición del *streaming*, lo que provoca que la industria se plantee una reorientación urgente del modelo de negocio que renueve el sector. De este modo el sistema mediático de *broadcasting*, centrado tradicionalmente en la distribución de contenidos musicales a través de los medios masivos, se pone hoy en cuestión por la articulación de un complejo modelo digital apoyado en el auge de las nuevas formas de comunicación e intercambio de información que permite internet, abriendo las puertas a una nueva época que podemos denominar *post-broadcasting* y que implica la necesaria convivencia de la industria y los medios de comunicación clásicos con las redes sociales digitales: el *networking* (Fernández, 2014: 13).

En España, el año 2007 confirmó los peores augurios para la industria de la música física. La tendencia al descenso de ventas del formato físico que se veía venir desde años anteriores se confirma y pone de manifiesto la necesidad de generar cambios en el modelo de distribución y consumo de contenidos. En contraste con el mundo del formato físico el crecimiento del formato digital es un hecho y se muestra con unas cifras positivas que le sitúan en un aumento del 24,3% (SGAE, 2008). Los datos positivos del crecimiento de la distribución digital, con una subida del 8,1% respecto al año anterior, obliga

a la industria musical a apostar por un modelo de distribución de contenidos musicales que tengan en cuenta la evolución tecnológica que está experimentando nuestra sociedad y que viene marcada por un aumento del uso de internet para las descargas de música legales del 18,15% (SGAE, 2008) unido al aumento del uso de dispositivos móviles a través de los cuales el usuario accede al consumo de contenido musical y que representa el 81,85% de dicho mercado. Las pérdidas que la industria debe afrontar como consecuencia de la disminución de ventas del formato físico se solventan por medio de los ingresos generados por la publicidad y los reproductores digitales portátiles que también le reportan un 14% en 2008.

En el año 2009, el formato físico de música sigue desplomándose con unas pérdidas del 20,6% (SGAE, 2010). Por su parte, el mercado digital experimenta una subida del 10,6%. Por primera vez el canal digital supone más de una cuarta parte del mercado global y comienza a experimentar cambios a un ritmo mucho mayor a medida que internet se va estableciendo como una herramienta imprescindible en España para acceder a información y contenidos culturales. En este año, además de la nueva corriente digital, afloran nuevas plataformas que permiten establecer otras posibilidades a través de internet sin comprar ni descargar el contenido musical en lo que sería el comienzo del modelo *streaming*. En este nuevo contexto, si el usuario comienza a adaptarse a los nuevos modelos de consumo, la industria también debe hacerlo para rentabilizar las nuevas prácticas y hábitos de sus potenciales clientes. El formato digital comienza a ser el principal formato de distribución y, por tanto, se siguen desarrollando nuevas formas de negocio basadas en la distribución de música en el nuevo formato "de moda" y, al mismo tiempo, adaptándose cada vez más a las necesidades del consumidor (IFPI, 2010: 4). 2009 destaca también por ser el año en el que una nueva forma de entender los videos musicales empieza a liderar la puesta en escena de los contenidos musicales. Esta tendencia es aprovechada por la industria que, apoyada en portales como *YouTube*, rentabiliza cada vez más la producción de videoclips para su visionado en internet (Jupiter Research, 2009).

En 2010 se acentúan las tendencias que pronosticaban un predominio del mercado digital frente al mercado físico. La música grabada experimenta un descenso total del 8,1% (SGAE, 2011). Tradicionalmente el mercado digital se fue configurando a través de dos sectores, las descargas a través de internet y las realizadas a través de móvil, pero en 2010 el formato de negocio se amplía. En este año las descargas mediante dispositivo móvil experimentan un decrecimiento del 46,3% respecto a 2009, y representan solo un 16,87% del mercado digital. Por otro lado, el sector de las descargas a través de internet, que en 2009 se mostraban como el sector principal, desciende un 24,6% y aun sigue siendo el sector dominante su presencia en el mercado digital supone únicamente un 30,18% (SGAE, 2011). Sin duda ambos descensos se deben a que existen otros medios de distribución que van posicionándose en el mercado. Uno de los nuevos canales que emerge con fuerza son las suscripciones que experimentan un crecimiento del 174,3%. El otro canal que aparece en escena es el *stream*. Las plataformas *streaming*, como *Deezer* o *Spotify* suponen una forma rápida y dinámica de acceder a la música que se convierte en poco tiempo en una atractiva herramienta para millones de usuarios y representa ya en 2010 el 24,30% de la distribución digital de música (IFPI, 2011).

El año 2011 confirma la evolución en los datos de años anteriores. La venta del formato físico continúa a la baja con un valor negativo del 19,99%, apreciándose una ligera mejoría en el formato del vinilo que se empieza a orientar hacia un consumidor más "fetichista" orientado al mundo del coleccionismo. Por su parte, el escenario digital queda configurado entorno a cuatro bloques definitivos: descargas móviles (16,42%), suscripciones (20,66%), descargas de internet (27,23%) y *stream* (35,69%) (SGAE, 2012).

En 2012 y 2013 la industria discográfica sigue reinventándose entorno al mercado digital. Los avances tecnológicos unidos a los nuevos servicios *streaming* desde la nube experimentan un notable crecimiento. Las descargas de internet y las de móvil configuran ahora un mismo sector que representa el 30,24% del mercado (Leurdijk y Nienweahuis, 2012). El sector más fuerte lo conforman las suscripciones (internet, móviles y *bundled*). Por su parte, el modelo *streaming* crece, financiado por la publicidad, y permanece como sector relevante con un 24,28% (Promusicae, 2012). De entre los factores claves en el crecimiento del mercado digital en este año podemos destacar: a) el cliente tiene múltiples opciones a la hora de elegir dentro de un modelo de consumo que apuesta por facilitar el acceso inmediato al contenido musical. b) El modelo comienza a apoyarse en las redes sociales lo que facilita el acceso de cualquier usuario a este tipo de plataformas. c) El desarrollo tecnológico que permite una mejor gestión

por parte del usuario de las formas de almacenamiento de contenidos en la nube. d) El aumento de la demanda de *smartphones* y *tablets* que facilitan el acceso inmediato a los contenidos (IFPI 2012).

El año 2014 supone una fecha crucial para la industria discográfica ya que, por primera vez desde hace muchos años el balance de ventas es positivo y el sector experimenta una subida general del 21,23%. La venta de sencillos de Lp's de vinilo y Cd's se dispara y permiten impulsar al mercado físico un 20,15% respecto del año anterior. Por otro lado, en lo que concierne al mercado digital, también se produce un repunte importante que supone un aumento del 22,75% con respecto al año anterior. Los servicios *streaming*, que en este año agrupan tanto al modelo de suscripciones como el *Add-supported*, se reconfiguran continuamente para adaptarse mucho mejor a las necesidades de los usuarios (Promusicae, 2014). En este año los servicios de *streaming* suponen el 75,1% (frente al 22,65% de las descargas de internet y móvil o al 2,25% que suponen los *ringback-tonos*) del mercado digital englobando tanto las suscripciones a plataformas como *Spotify*, *Deezer* o *Napster*, así como el *streaming* financiado por publicidad como es el caso de *YouTube*, *VEVO*, o los servicios gratuitos de los propios *Spotify* y *Deezer*. En este año el *streaming* prácticamente ha absorbido a los demás agentes y lidera el ámbito del mercado digital de la música (IFPI, 2014).

En la primera mitad del 2015 el mercado físico cae un 4,2% respecto a 2014 mientras el digital se mantiene al alza con subidas muy acentuadas y por primera vez se sitúa por delante del físico. Asistimos a un momento en el que las ventas generales de música en formato digital son mayores que las físicas. El *streaming* lidera las ventas del mercado que tras subir casi un 40% respecto de 2014 supone el 80,42% del total del mercado digital. Además, ya no sólo será importante por su facturación, sino que desde el año anterior, comienza a presentarse como un vehículo a través del cual realizar una experiencia musical más completa (IFPI, 2005). Cada vez con más frecuencia las plataformas de música en *streaming* invierten en servicios de selección inteligente de música con los que además de fidelizar al usuario, se le facilita el acceso a nuevos artistas en función de su gusto personal. Este modo de descubrir nuevo material al usuario contribuye a que las ventas continúen en auge. Podemos afirmar que nos encontramos ante un modelo de distribución y venta aceptado y consolidado que revela una nueva evolución en los hábitos de consumo musical actuales.

6. Conclusiones

La historia de la música occidental en los últimos cincuenta años viene marcada por su integración en una sociedad en la cual la forma predominante de difusión de la cultura se ha ido identificando con los medios de comunicación de masas y con las nuevas tecnologías. Poco a poco, la música ha ido asimilando todo un amplio abanico de cambios y mutaciones que pasan por la introducción de nuevos lenguajes, la alteración de los hábitos de comunicación y escucha, la consiguiente crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de obra de arte (Ball, 2010). A estos cambios es necesario sumar, en la actualidad, otros que son de gran importancia sociológica como el desmesurado aumento del área de consumo musical. La música actual se caracteriza por un pluralismo de estilos y lenguajes tendentes a la complejización y relativización de sus contenidos. La variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas, provocada por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, implica una sucesión de estéticas musicales fugaces. Podemos decir que la música que se crea en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas. Ahora bien, no debemos olvidar que la música se impregna del espíritu social que al final la determina, de este modo, la música actual refleja a través de sus sonidos la forma de ser propia de nuestra sociedad.

La pérdida del formato físico (cinta de casete primero, el disco después y ahora el CD) ha producido una mutación radical en la distribución y puesta en escena de la música. El formato permitía ordenar repertorios y transmitir con claridad un discurso comunicativo concreto. En torno a él se crearon modas musicales en otro tiempo y su transmisión facilitó la creación de identidades culturales. Hoy quedamos expuestos a un torrente continuo de sonidos que no nos permite dar un sentido concreto al discurso musical contemporáneo. De este modo, la música en la sociedad actual ha ido perdiendo el referente temporal, que permitía su comprensión, y ha alcanzado la omnipresencia. Sin apenas esfuerzo nos servimos continuamente de las melodías y canciones que nacen y se desvanecen al menor gesto. Los

continuos avances tecnológicos han facilitado la disponibilidad inmediata, masiva y gratuita de música a través de la red, lo que ha modificado no sólo la percepción de las melodías y canciones sino también sus fórmulas de distribución y de reproducción, incluso las formas de producción.

Los nuevos soportes digitales han liberado a la música del cautiverio del formato favoreciendo formas de escucha más dinámicas por parte de un oyente que, expuesto continuamente a un torrente musical sin fin, opta por practicar una interacción continua entre los distintos géneros musicales y entre las esferas del consumo y la producción de contenidos desplazando, de este modo, la hegemonía del repertorio impuesto por las industrias culturales. La industria de la música, lejos de desaparecer en este nuevo escenario, se reinventa continuamente con el fin de proponer contenidos atractivos que se adapten al gusto del nuevo prosumidor. Esta nueva interacción ha provocado un escenario musical mucho más amplio e interesante, dónde el consumo clásico ha pasado a un segundo plano y el *networking* permite a los usuarios ser engranajes activos de una cadena de valor. Las nuevas prácticas permiten que un *hit* no sólo se vuelva mediático a través de los canales configurados dentro de la cadena de valor de la música grabada, sino que también en ocasiones, es precisamente el usuario quien determina que un contenido musical concreto se vuelva viral (López Cano, 2012).

Ahora bien, esta interacción dinámica entre prosumidor e industria no está generando sólo aspectos positivos en el intercambio de contenidos culturales. La exposición continua a géneros y estilos que mutan cada vez con más rapidez no deja tiempo para que la música nos diga todo lo que nos quiere decir. Hoy triunfan músicas de fácil digestión y los estilos, las etiquetas y los intérpretes pasan de moda a un ritmo cada vez mayor, dejando sin lugar en el discurso social de la actual sociedad de consumo a la música más compleja, no por que carezca de calidad o porque el oído no esté capacitado para encontrar en ella comunicación e identidad, sino porque el escenario social actual no le deja sitio para que se ponga en contacto con un individuo más acostumbrado a usar la música que a apreciar el discurso musical. Hoy prima la existencia de una música portátil, sin interrupciones y potencialmente infinita. Pero esta permanencia de la música lleva pareja la obsolescencia de cada uno de los momentos que forman parte de ese continuo sonoro (Horta, 2008). Hoy más que nunca hemos dejado de escuchar música para, sencillamente, oírla. No hay tiempo para el deleite, la sociedad de consumo actual no concede tiempo para apreciar el discurso musical que genera y de la selección minuciosa de las melodías o canciones que nos hablaban, en otro tiempo, de nuestra cultura musical, permitiendo generar identidades culturales compartidas a través del discurso sonoro, hemos pasado a una acumulación compulsiva de archivos sonoros que no nos dicen nada. Almacenamos más música de la que somos capaces de escuchar y apreciar, dejando de lado la necesidad de identificarnos con un estilo musical determinado y sustituyéndola por la necesidad de acumular, propia de la sociedad de consumo. En otro tiempo se esperaba la novedad con impaciencia, haciendo cábalas sobre la posible temática de las canciones, la evolución del sonido de un artista, sobre el mensaje que transmitiría la música. Hoy, somos capaces de tener a nuestra disposición, en pocos minutos, toda la producción musical de una época concreta, ganando capacidad de acceso a la música pero perdiendo el discurso social que ayudaba a entenderla.

Referencias bibliográficas

- Alcalde, J. (2007): *Música y comunicación*. Fragua: Madrid.
- Ariño, A. (Dir.) (2006): *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Ball, Ph. (2010): *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*. Madrid: Turner.
- Blacking, J. (2006): *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Campos García, J. L (2008): *Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Drösser, Ch. (2012): *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Barcelona: Ariel.
- Fernández, J. L. (2014): *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fouce, H. (2012): "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en García Canclini, N. Coord.: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona: Ariel.
- Frith, S. (2003): "Música e identidad", en Hall, S. y Du Gay, P. Eds.: *Cuestiones de identidad cultural*: 181-213. Amorrortu: Buenos Aires.
- Fubini, E. (2001): *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.

- García Canclini, N., Cruces, F. y Urteaga, M. Coords. (2012): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona: Ariel.
- Hormigos, J. (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Hormigos, J. (2010): "Distribución musical en la sociedad de consumo La creación de identidades culturales a través del sonido", en *Comunicar*, 34 (XVII): 91-98. <http://dx.doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- Horta, A. (2008): "Música líquida", en *Culturas*: 1-5. Barcelona: La Vanguardia.
- IFPI (2015): *Informe sobre la música digital. Trazando el camino hacia el crecimiento sostenible*. Disponible en web: <http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015-Spanish.pdf>
- Jupiter Research (2009): *Study on online music piracy and purchasing habits*. Disponible en web: http://www.ifpi.org/content/library/Jupiter_Research_study_on_online_piracy.pdf
- Leurdijk, A. y Nienwehuis, O. (2012): *Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The Music Industry*, Comisión Europea. Disponible en web: http://is.jrc.ec.europa.eu/pages/ISG/documents/FINALMusicreportwithcovers_EB_Corrected_02.pdf
- Levitin, D. J. (2014): *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución de la humanidad*. RBA: Barcelona.
- Mithen, S. (2007): *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona, Crítica.
- Moles, A. (1978): *Sociodinámica de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Negus, K. (2005): *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Pardo, J. L. (2008): *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SGAE (2004-2015): *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. Madrid: SGAE.
- Smiers, J. (2006): *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- Verdú, E. (2011): *Música o nada. Del walkman a Spotify, una historia de amor*. Barcelona: Milenio.
- Wilson, C. (2016): *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona: Blackie Books.

Breve CV de los autores

Pedro Buil Tercero es doctorando y colaborador honorífico del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Completa su formación musical en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza, y su formación como docente en la Universidad de Zaragoza en la que obtuvo la Diplomatura en Magisterio con especialización en educación musical. Es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja, y Master de Creación e Interpretación musical por la Universidad Rey Juan Carlos. Ha compaginado sus estudios con la docencia en el ámbito público y privado y actualmente con la gestión musical en televisión y en publicidad. Forma parte de la Joven Asociación de Musicología de Madrid de la que es cofundador. Sus trabajos de investigación abarcan áreas como la música popular, la semiótica musical, o la relación de la música en los audiovisuales como recoge su colaboración en *Reinventing Sound. Music and Audiovisual Culture*. (Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015).

Jaime Hormigos Ruiz es Doctor en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Pontificia de Salamanca. Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid) donde imparte las asignaturas de Estructura Social y Sociología de la Empresa y de los Recursos Humanos. Profesor de Sociología de la Escuela Diplomática (Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Gobierno de España). Sus líneas de investigación son: la sociología de la música, la cultura y el arte, las organizaciones y la estructura social. Es miembro del grupo de investigación "methaodos.org". Entre sus trabajos de investigación cabe destacar como autor: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad* (Fundación Autor, Madrid, 2008), *Materiales didácticos de sociología de la Empresa* (OMM, Madrid, 2011), y como colaborador: *Las dimensiones sociales de la globalización* (Paraninfo-Cengage Learning, Madrid, 2008) y *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2010).

De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis* *From apathy to outrage. Narratives of Spanish independent rock in times of crisis*

Fernán del Val

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.
fernandelval@gmail.com

Héctor Fouce

Universidad Complutense, Madrid, España.
hector@fouce.net

Recibido: 10-03-2016
Aceptado: 25-03-2016



Resumen

Este artículo plantea un análisis de la escena independiente actual en España, que vive un momento de transformación y de polémica. Parece que el influjo del 15M ha terminado por permear un entorno habitualmente blindado a lo político como es el de esta escena musical, surgiendo diversos discos con notable carga política (Vetusta Morla, Nacho Vegas). Esta politización contrasta vivamente con la visión clásica del *indie*, criticado por su elitismo. La etiqueta hipster, asociada a una inmersión en el mundo del consumismo cultural para evitar ser conscientes de la precarización de las condiciones de vida de los trabajadores culturales, ha sido repetidamente aplicada a esta escena musical. Incluso este proceso de politización es visto desde ciertas posiciones como una nueva impostura, un intento de estar al tanto de los tiempos, ya que lo político parece estar de moda. Este artículo aborda estas polémicas desde una metodología multidisciplinaria a partir del análisis semiótico de vídeos musicales y las letras de canciones y el trabajo documental sobre artículos en prensa. El artículo plantea a su vez una genealogía de la politización del *indie* español y sus conexiones con las actitudes políticas, pasadas y recientes, cultivadas desde otros géneros musicales.

Palabras clave: *indie*, música popular, precarización, 15M, hipster.

Abstract

This article presents an analysis of the current independent scene in Spain, in a moment of transformation and controversy. In a musical world usually not interested in political issues, it seems that have change under the 15-M influence. In the last years several albums with remarkable political content (Vetusta Morla, Nacho Vegas) have been published. This politicization contrasts sharply with a feral criticism on the genre, that have been acussed repeatly of being elitist. The hipster label, associated with an immersion into the world of cultural consumerism to avoid being aware of the precarious living conditions of cultural workers, repeatedly has been associated to this genre. Even this process of politicization is seen from certain positions as a new imposture, an attempt to keep abreast of the times, because politics seems to be fashionable. This article discusses these controversies, using an interdisciplinary metodological approach that blends the semiotic analysis of music videos and lyrics, and documentation work on press articles. The article includes also a genealogy of the politicization of Spanish *indie* and their connections with past and recent political attitudes, cultivated from other musical genres.

Key words: *Indie*, popular music, precarious, 15M, hipster.

Sumario

1. Introducción | 2. El *Indie* en España: gestación, estética y origen social | 3. Del anonimato a la masividad | 4. Entre las propuestas estéticas y los gustos de la audiencia: el papel de las discográficas independientes | 5. Música y política en España | 6. La política después del 15M. Indignación y precariedad | 7. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Val, F. del y Fouce, H. (2016): "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 58-72. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>

* Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto I+D "La construcción de los asuntos públicos en la esfera pública mediatizada: análisis semio-etnográfico de la información" REF: CSO2013-45726-R.

1. Introduction

En 2008, tras una década tocando juntos, el grupo de rock de Tres Cantos (Madrid) Vetusta Morla lanzó su primer disco, *Un día en el mundo*. Compuesto por una docena de canciones en castellano, fue editado en su propio sello, *Pequeño salto mortal*, en vista del escaso interés de las discográficas establecidas. En 2014 llenaron la sala La Riviera (uno de los templos del rock en Madrid, y la sala más grande de la capital), cinco noches seguidas (unos 10.000 espectadores en total). A finales del 2015 cerraron la gira de presentación de su disco *La deriva* con dos actuaciones en el Barclays Centre de Madrid, con más de 30.000 espectadores. Poco después, el disco de esta gira fue distribuido conjuntamente con el diario *El País*, proyectándose un documental del mismo en cines.

Los dos temas de presentación de su disco de 2014 *La deriva* ("La deriva" y "Golpe maestro") anunciaban un cierto cambio de rumbo en los temas de las canciones. Fue celebrado por la prensa como el disco político de Vestusta Morla. El videoclip de "La deriva" fue dirigido por Juan Cavestany, bien conocido por sus colaboraciones con el grupo teatral Animalario, cuyas obras son críticas con el poder y el capitalismo (desde *Alejandro y Ana* a *Capitalismo*). Una crítica del videoclip celebraba que "Cavestany ha construido una oda a cosas que ya no están de moda, y que parecen revolucionarias: el trabajo, la amistad, la confianza, y la fuerza del colectivo" (de Pedro, 2014).

Este podría ser simplemente un raro ejemplo de éxito en un contexto de crisis de la industria musical y de crisis económica global. Un ejemplo de cómo las bandas se han visto obligadas a reinventar los procesos y prácticas del negocio de la música, apostando por la autogestión, la multimedialidad, las sinergias con actores no siempre parte del mundo musical. Un ejemplo también de cómo las cuestiones políticas han ido ganando peso en la vida cotidiana de los españoles en los últimos cinco años. Pero el análisis de la trayectoria de Vestusta Morla no puede obviar que uno de los elementos centrales de su éxito es haber sido inscrito desde sus inicios en una escena musical peculiar: *el indie*. Una escena marcada, en lo sonoro, por los sonidos clásicos de las guitarras eléctricas y por un discurso que celebra la independencia y lo alternativo. Independencia con respecto a los grandes actores de la industria, alternativo a los sonidos que pueblan las radiofórmulas y las listas de éxitos.

Una escena que ha recibido numerosas críticas, acentuadas desde la publicación en 2014 del libro del periodista Víctor Lenore *Indies, hipsters y gafapastas* (2014a). Con notable repercusión mediática, Lenore acusa al *indie* de ser la banda sonora de la clase dominante. Los argumentos de Lenore se centran en que el género ha cultivado el individualismo, la negación de proyectos colectivos, la ausencia de temas sociales o políticos en sus letras, poniendo su música al servicio de las marcas comerciales. Los músicos y oyentes de *indie*, clases medias urbanas, clases creativas, no solo evitan comprometerse, sino que cultivan la ironía y el elitismo para marcar su pretendida superioridad intelectual, que en el fondo es una huida hacia delante para no reflexionar sobre su precariedad vital y laboral, la falta de capital económico suplido con un notable capital simbólico en forma de consumo desahogado de novedades culturales y musicales de usar y tirar (Bourdieu, 1988).

Como hemos relatado al inicio, la de Vestusta Morla es una historia de éxito comercial (conjugada con el respeto de la crítica). Su popularidad pone de relieve buena parte de las contradicciones de la escena. ¿Puede hablarse de una banda alternativa cuando alcanza audiencias masivas? ¿Qué valor tiene la independencia en este contexto, cuando no va a ligada a propuestas musicales o discursivas con vocación minoritaria? En esta línea ¿cómo entender el giro político en un género marcado hasta hace poco por su desprecio por los asuntos colectivos y los problemas de la ciudadanía? Indagar en las transformaciones del *indie* nos permite investigar tanto en las nuevas dinámicas económicas ligadas a las clases creativas y a las industrias culturales en transformación como en los procesos identitarios y discursivos experimentados por la sociedad española en el contexto de la crisis económica y política.

Para indagar en esas cuestiones hemos distribuido este artículo en cinco secciones. En las dos primeras trazaremos los orígenes y desarrollos de la escena *indie* en España para, en la sección siguiente, abordar algunas claves del *indie* anglosajón. En las dos últimas secciones analizaremos las relaciones entre músicas populares y política en España, estudiando el impacto de un movimiento social como el 15M en la cultura política y en los discursos musicales españoles, a través del análisis de diversas canciones, videoclips, y de las declaraciones de diferentes músicos de la escena.

2. El *indie* en España: gestación, estética y origen social

Los análisis periodísticos sobre el *indie* (Gil, 1998; Cruz, 2015; Jenesaispop, 2012) distinguen, a grandes rasgos, dos periodos dentro de la evolución de la escena independiente en España. La primera etapa se inicia con el disco *Fuzz Face* de Sex Museum, en 1987, autopublicado por la banda, si bien ya desde los años ochenta en España existían discográficas independientes (como veremos más adelante). Como suele ser habitual en el surgimiento de escenas musicales, el concepto de "*indie*" no fue el primero que se utilizó para designar a esa escena, sino que era más habitual que se hablase de "noise", "independiente" o "alternativo" (Jenesaispop, 2012). A grandes rasgos, todos estos conceptos implican una visión política del arte: "música independiente es toda aquella que se hace al margen de intereses comerciales o de cualquier otro tipo, tal y como el grupo quiere hacerla, de manera creativa y sin ninguna intromisión" (Gil, 1998: 15). Blánquez y Freire también apuntan a que el *indie* es una música auténtica, caracterizada por "la autonomía, el rechazo al canon establecido, la libertad para construir nuevos marcos en los que desarrollar formas de expresión todavía desconocidas... el inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura" (Blánquez y Freire, 2004: 11).

Gil (1998: 18 y siguientes) aparte de Sex Museum, sitúa el origen de esta escena en la aparición de diversos grupos (Surfin Bichos, Cancer Moon, Los Bichos...) a finales de los 80, que se caracterizaban por el uso del inglés en sus letras. El uso de este idioma se debía a un intento de desmarcarse de escenas previas si bien, como apunta Cruz (2015: 504), en el caso de grupos del País Vasco era una forma de no posicionarse en cuanto al terrorismo de ETA y los conflictos nacionalistas. En paralelo al surgimiento de estos grupos aparecen una serie de discográficas independientes (Romilar-D, Munster, La Fábrica Magnética, Subterfuge, Elefant...) que comienzan a editar singles y discos, apoyados a su vez por un gran número de fanzines y radios libres. Un momento cumbre dentro de esta primera época fue la gira Noise Pop, realizada en 1992, con los grupos El regalo de Silvia, Penélope Trip, Bach is dead y Usura. Aunque a nivel de público fue muy minoritaria, para los miembros de la escena fue un momento importante para cohesionar, funcionando a la manera de lo que Simmel (1977) denominaba punto de rotación: un espacio, real o simbólico, que condensa los valores y prácticas de un grupo y los visibiliza para toda la comunidad de miembros.

El *indie* en España comenzó a divulgarse, más allá de los fanzines, a partir de diversas revistas y medios de comunicación (Gil, 1998: 24), como *Rockdeluxe* (y su suplemento *Factory*)¹, *Spiral*, *Ruta 66*, *Mondosonoro* y *El País de las Tentaciones*. Desde la radio los referentes eran Julio Ruiz y Jesús Ordoz, de Radio 3, quienes competían por ver quién apoyaba más vivamente al *indie*, mientras en Los 40 Principales se colaba el programa *Viaje a los Sueños Polares*, dirigido por el director de la discográfica Elefant, Luís Calvo. La escena terminó de asentarse con la creación de diversos festivales como el Espárrago Rock (1989), el BAM (Barcelona Acció Musical), organizado por Rockdeluxe y el ayuntamiento de Barcelona, el Festimad, y, sobre todo el FIB Festival Internacional de Benicassim (1995), punto de referencia de toda la escena.

A nivel estético, Gil (1998: 19) encuadra a estos grupos dentro del noise-pop: un pop de guitarras fuertes, influido por Sonic Youth, Dinosaur Jr o The Jesus & Mary Chain, si bien esta primera época del *indie* se caracteriza también por una confluencia de géneros: el garaje de Sex Museum y otros grupos de Madrid, el rocanrol con ecos post-punk de Surfin Bichos, la onda noise de Penélope Trip o el power pop de Australian Blonde.

Otra característica de esta escena era su dispersión. Mientras que otras escenas musicales previas (la Movida madrileña, el rock laietano, el rock andaluz) tenían un marcado carácter local, en el caso del *indie* se observa que, de manera paralela y coetánea, aparecen grupos, fanzines, sellos y locales en toda España: Asturias, Madrid, Andalucía, Murcia, Comunidad Valenciana, País Vasco... A modo de resumen Nando Cruz apunta a que las principales características del primer *indie* español serían "...su fijación por lo estético, su amateurismo, su incapacidad para crear redes colaborativas sólidas, su anglofilia, su desconexión social, su dispersión geográfica..." (Cruz, 2015: 14).

¹ Para un análisis exhaustivo sobre la relación entre Rockdeluxe y la escena indie, véase la tesis doctoral de Asier Leoz (2015).

Si atendemos al origen social de los miembros de esta escena, del libro de Cruz (2015) se desprende que la primera hornada del *indie* eran hijos de las nuevas clases medias: ingenieros, funcionarios, directivos, militares de alta graduación..., con acceso a discografía foránea y con conocimientos de inglés para cartearse con fanzines y grupos extranjeros. En este sentido, la composición de clase no era muy diferente a la de aquellos que crearon los grupos seminales de la Movida madrileña (Fouce, 2006).

Este *indie* primigenio se caracterizó por un rechazo a posicionarse políticamente en sus letras, en parte porque ese era un territorio que, estéticamente, ya estaba cooptado por otras escenas, como el Rock urbano o el Rock Radical Vasco:

Aventuras de Kirlian y Le Mans teníamos una idea más estética que reivindicativa de la música. No había un mensaje social. La música era el mensaje. También coincidía en el tiempo con el Rock Radical Vasco y yo pensaba ¿por qué no hacen una música más bonita? (Teresa Iturrioz, bajista de Le Mans, en Cruz, 2015: 219).

Algo muy importante en esta escena, como lo fue en la Movida, era la ruptura con el pasado musical (despreciando el pop español anterior) y la celebración de una modernidad cosmopolita que pasaba por estar al día de las novedades discográficas extranjeras: "Una de las sensaciones que más me encantaba era sentir que estabas viviendo lo que pasaba en el momento, cuando My Bloody Valentine sacaba un disco y tú eras partícipe total" (David Guardado, bajista del grupo Penélope Trip, en Cruz, 2015: 263).

3. Del anonimato a la masividad

A nivel de popularidad esta escena tuvo una trascendencia muy modesta, tanto en ventas como en notoriedad. Su salto al gran público se produce, en primer lugar, a través de la canción *Chup Chup* (1993), de Australian Blonde, conocida por estar en la BSO de la película *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), y en un anuncio de una marca de refrescos. Posteriormente el grupo Dover, en 1997, se convirtió en un fenómeno de ventas que superó, en mucho, al público potencial de la escena. El único grupo de aquella primera época que ha conseguido mantener una carrera sólida han sido Los Planetas, uno de los pocos grupos que cantaba en castellano. Para el periodista Víctor Lenore aquel primer *indie* quedó como una escena aislada ya que los grupos no tenían intenciones comerciales, ni tampoco disponían de argumentos que atrajesen al gran público: "No daban la talla. La gente hubiese apagado Los 40 y la tele si hubiesen salido grupos *indies*... No hubieran enganchado a su audiencia... El *indie* era invendible" (Lenore, en Cruz, 2015: 830).

Pero, en la actualidad, se observa cómo los festivales de música independiente son masivos en España y grupos encuadrados en esa escena son disco de oro. ¿Qué cambios se han producido en los grupos, las audiencias y el contexto en los últimos 15 años que expliquen esta evolución? Para la revista *Jenesaispop* (2012) a finales de los 90 empieza a producirse un cambio en la escena: aparecen una serie de grupos definidos como "tonti-pop", que cantaban en castellano, con un sonido mucho menos agresivo, y que abrazaban la influencia de la Movida (Fresones Rebeldes, Astrud, Nosoträh). El cambio en el idioma se torna en un hecho fundamental. Bandas como Love of Lesbian, Sidonie o Deluxe, que comenzaron su carrera cantando en inglés, consiguen llegar a un público mucho más numeroso cuando comienzan a cantar en castellano:

Principalmente fue el cambio de idioma del inglés al español de muchos grupos, y la aparición de nuevos grupos con una actitud más cercana al público y sin tantos complejos elitistas como tenía la escena *indie* hasta ese momento (Joan Ramón Planell, bajista de Love of Lesbian, comunicación personal).

En la estela de Los Planetas, aparecen numerosos grupos que rebajan el ruidismo, suben el volumen de la voz en sus grabaciones y acercan las temáticas de las letras a hechos cotidianos y a tópicos del pop, logrando hacer accesible su música: "Los grupos empiezan a pensar más en el público: se ponen a cantar en castellano, a hacer estribillos claros y melodías bonitas. También empiezan a rebajar la distorsión.

Empiezan a triunfar Sexy Sadie, luego la Habitación Roja, luego La Casa Azul y luego Vetusta Morla" (Víctor Lenore, periodista, comunicación personal). "Básicamente es un proceso de darse cuenta de que tienes un público delante. De que un concierto no eres sólo tú" (Nando Cruz, periodista, comunicación personal)

A su vez hay que entender que el *indie*, a nivel internacional, se posiciona como una escena central dentro del campo de las músicas populares a principios del siglo XXI. Para Motti Regev (2013: 144) la escena *indie* ha tomado más fuerza, a partir de páginas web como Pitchfork o Hype Machine, convirtiéndose en referentes para esta cultura estética. Serrano (2013), por ejemplo, habla en la actualidad, de *indie mainstream*: una escena para todos los públicos, influida más por grupos de rock de estadio (Coldplay, The Killers) que por el noise. A este respecto el periodista Carlos Pérez de Ziriza (comunicación personal) apunta que

Lo que ha ocurrido es que en los últimos cinco o seis años se han consolidado una serie de bandas calificadas como "*indies*" que en realidad han concitado el interés de un público muy joven que, hace diez o quince años, hubiera consumido sin ninguna clase de recato cualquier producto de radiofórmula. Estas (las radiofórmulas) han bajado aún más su listón cualitativo (y su olfato para rastrear por dónde van los intereses de ese público) y el resultante de esa ecuación es ese. Su "radiofórmula" sería hoy en día gran parte de la programación de Radio 3. Y los grandes festivales (cuyo auge como alternativa de ocio corre en paralelo a la consolidación de estas bandas) son su hábitat natural.

El resultado de estos cambios, y el establecimiento de festivales masivos como el FIB, el Low, S.O.S, Dcode..., es que la escena ha generado un entramado comercial muy potente:

los grupos de finales de los 80 abrimos un camino pedregoso por el que solo se podía pasar de uno en uno y con burro. Los *indies* se encargaron de ensanchar la carretera y pavimentarla... Lo dejaron todo muy pavimentado para la explosión a partir del año 2000. La definitiva, la que derivó ya en los festivales (Fernando Pardo, vocalista de Sex Museum, en Cruz, 2015: 562).

4. Entre las propuestas estéticas y los gustos de la audiencia: el papel de las discográficas independientes

La pregunta básica que cualquier oyente (o profesional de la industria de la industria discográfica) se hace al ser confrontado con una novedad es qué tipo de música es. Como señala Frith (1978: 75) "la importancia de la cuestión es que integra una pregunta sobre la música (a qué se parece ese sonido) con una cuestión sobre el mercado (quién lo va a comprar)". Los géneros son las grandes herramientas conceptuales que organizan la diversidad inabarcable de la experiencia musical.

Las convenciones de género contribuyen a organizar tanto el proceso de creación (se pide al batería un ritmo más funk, un bajo más reggae, un sentimiento de blues a las guitarras) como el proceso de escucha, ya que al enmarcar una canción en un género la situamos en un terreno en el que es posible la comparación con otras y de este modo su evaluación. Franco Fabbri (1981) caracteriza los géneros musicales como conjuntos organizados de reglas formales y técnicas, reglas semióticas, reglas de comportamiento, reglas sociales e ideológicas y reglas jurídicas y comerciales.

Las cuestiones sonoras, sociales e ideológicas han sido los elementos centrales en la definición de los géneros. Pero, como ha señalado Hesmondhalgh (1999, 35) el *indie* representa una novedad, ya que "ningún otro género musical ha recibido su nombre en función de la forma de organización industrial sobre la que se basa".

Como hemos visto en el caso español, el sonido *indie* es una amalgama de referencias y sonidos diversos en el que coexisten homenajes al rock clásico, experimentalismo sonoro y ruidismo, ecos del punk y la nueva ola, ropajes electrónicos... Su popularidad global se consolida con el éxito de Nirvana tras el lanzamiento de *Nevermind*, pero también desde ese momento se produce una notable fragmentación en el uso de las etiquetas que lo definen. Si en Estados Unidos *grunge* y *alternative rock* son los nombres predominantes, en Reino Unido el *indie* virará para convertirse en *brit-pop*. En España el término *indie* se consolida para definir un mundo musical igual de diverso y disperso.

En este sentido, habría que considerar que el *indie*, más que un género, es una escena. Estas han sido definidas desde los estudios de música popular como "...grupos de productores, músicos y seguidores que comparten colectivamente sus gustos musicales comunes, diferenciándose de otros grupos..." (Bennet

y Peterson, 2004: 1). Connell y Gibson, que provienen de los estudios geográficos, añaden elementos diferentes en su definición de escena: "...debe existir una 'masa crítica' tanto de músicos como de seguidores, una serie de infraestructuras de grabación, interpretación y escucha: estudios, salas... e incluso compañías discográficas y puntos de distribución..." (Connell y Gibson, 2001: 101). Por tanto, para entender la lógica de una escena hay que atender a los discursos, pero también a los lugares, en los que interactúan todos los agentes (músicos, mánagers, periodistas, seguidores) presentes en ese espacio.

En todo caso, el elemento central del *indie* (al menos en su construcción discursiva) es la apelación a la independencia y a lo alternativo. *Indie* es una apócope de independiente, referido al estatus de las compañías discográficas ajenas al circuito de las cada vez más concentradas multinacionales. En los años 60, tras el surgimiento de la contracultura y el paralelo cuestionamiento de la sociedad burguesa occidental, las discográficas independientes fueron las que sacaron los discos de jazz, rock y soul que marcaron la época. "Los pequeños sellos discográficos empezaron a ser entendidos por las voces contraculturales más autorizadas como defensores de la integridad de la música, la autenticidad y la libre expresión frente a la comercialización y a la cooptación" (Hesmondhalgh y Meier, 2015: 97). Esta visión celebratoria de las independientes se acentuó con la llegada del punk, que cuestionaba el nuevo estatus cultural que la música rock había logrado en los años 60. El punk, que estalla en Inglaterra en 1976, consideraba que la música popular había perdido sus valores centrales (sencillez, inmediatez, diversión) en manos de una contracultura que aspiraba a hacer del rock una nueva forma de arte, compleja, intelectualizada y experimental, pero que había sido cooptada por las grandes discográficas. Con el punk, la autonomía de los músicos se convierte en el asunto central en torno al que articular la industria discográfica. En ese momento "las independientes son vistas como una forma de reconciliar la naturaleza comercial del pop con el objetivo de una mayor autonomía para los músicos" (Hesmondhalgh, 1999, 35) Surgen en Inglaterra sellos como Rough Trade, Creation o One Little Indian (Hesmondhalgh, 1997 y 1999) que tras años de actividad logran que sus artistas (The Smiths, Oasis, Bjork) alcance una notable popularidad sin perder el favor de la crítica.

La ambición de alcanzar públicos más amplios para su música generó diferentes dinámicas en las independientes. Estas dinámicas, que a menudo obligan a alcanzar un compromiso entre los valores inspiracionales y las necesidades prácticas, tienden a ser evaluadas como concesiones al mercado. One Little Indian, por ejemplo, lanzó el debut en solitario de Bjork, basado en sonido electrónicos, tras haber publicado antes los discos guitarreros de su banda The Sugarcubes. Esta apertura hacia sonidos más plurales en su catálogo fue visto como "una evidencia de la cooptación institucional y el sometimiento" (Hesmondhalgh, 1999: 55).

En Inglaterra los sonidos de guitarras inspirados en la tradición del rock británico fueron la base del éxito de un sello como Creation, que aspiraba a "desarrollar una nueva generación de estrellas del pop clásicas en una era de creciente internacionalización de la industria discográfica" (Hesmondhalgh, 1999: 46). A principios de los 90 esos sonidos fueron agrupados bajo la etiqueta de *brit-pop* y fueron cooptados por el Nuevo Laborismo de Tony Blair, que los convirtió en la banda sonora de su discurso político (Harris, 2003; Fonarow, 2006; Hesmondhalgh, 1999). Desde ese momento "el uso de los viejos sonidos se vació de significado político" y el *indie* quedó

marcado por la nostalgia, el conformismo político, el tradicionalismo estético, una idea del éxito personal y profesional indistinguible del consumismo aspiracional de buena parte de la sociedad británica y una falta de interés por cambiar las relaciones sociales de producción (Hesmondhalgh, 1999: 56).

El nudo gordiano del discurso del *indie* es, por tanto, la cuestión de la independencia. A pesar de que son muchas las discográficas independientes alimentadas por el mero espíritu emprendedor y la ambición de generar beneficios por encima de cualquier compromiso estético, mantenerse al margen de las grandes discográficas y apostar por la autonomía es entendido desde el *indie* como una forma de resistencia con un contenido político. Definir en este punto qué es político es altamente problemático. Merece la pena recordar que la contracultura, al tiempo que alimentaba la crítica al capitalismo y el consumo, generó la producción de nuevos bienes y servicios construido en torno a un discurso crítico con la modernidad y el capitalismo. El rebelde, el outsider, el alternativo, (el hípster en estos momentos), surgen en los años 60 como arquetipos de modos de consumo de coches, ropa o, especialmente, bienes culturales (Frank, 1998). La respuesta del capitalismo a las críticas surgidas en los 60 se centró en validar la

crítica artística, que demandaba libertad, autonomía y creatividad. Esos valores alimentan en la actualidad la nueva economía de las ciudades creativas (Florida, 2014) y las nuevas formas de relación en las industrias culturales, basadas en la figura del emprendedor (Cruces, 2012). Esta estrategia permitió obviar las demandas producidas desde la crítica social, que enfatizaba la injusticia y la desigualdad, así como la destrucción de los lazos sociales (Boltanski y Ciapello, 2002).

De este modo, el *indie* ha terminado por convertirse, según explican Hesmondhalgh y Meier usando la terminología de Bourdieu, en “el gusto musical preferido de la fracción dominada de la clase dominante, es decir, aquellos con niveles de cultural capital relativamente altos pero bajos niveles de capital monetario, comparados con otros de la misma clase social” (2015: 99).

El papel de las discográficas independientes en el contexto español es curiosamente paradójico. La eclosión de la movida madrileña, que sigue instalada en el imaginario musical colectivo como la edad de oro del pop español, se produce de la mano de discográficas independientes (DRO, Gasa, Twins) creadas por los propios músicos ante la indiferencia de las grandes compañías hacia su música o ante la constatación de que estas no eran capaces de trabajar con propuestas musicales novedosas en busca de un público en rápida transformación (Fouce, 2006). Curiosamente, géneros contemporáneos a la Movida pero con un discurso más crítico y una apelación a un público más popular, como el rock urbano y el heavy metal, fueron lanzados desde grandes compañías como Zafiro. A pesar de lograr en algunos casos un notable éxito de público (Leño, Barón Rojo, Obús), su posición frente a la industria discográfica fue complaciente, sin probar alternativas para distribuir y publicar sus discos que les podrían reportar más control y autonomía (Val Ripollés, 2014).

A principios de la década de los 90 las compañías independientes fueron las que pusieron en circulación y capitalizaron el *indie* primigenio. Como ya hemos visto al analizar el *indie* en España, los discos que suponen un punto de inflexión en la escena en su camino a la masividad son lanzados por una independiente como Subterfuge (*Pizza Pop*, de Australian Blonde y *Devil came to me*, de Dover). Y si bien esta compañía sigue existiendo hoy y lanzando novedades, en ambos casos se producen procesos de confluencia con las grandes multinacionales o marcas comerciales para ampliar el alcance de sus lanzamientos (Galán, 2013). Esta colaboración entre compañías de diferente naturaleza y tamaño será una constante desde ese momento, un proceso similar al producido en otros países (Hesmondhalgh, 1999: 54), y es fundamental para entender la estrategia y logros de algunos grupos (Amaral, Vetusta Morla) a partir de la creación de sellos propios en el contexto de la crisis generalizada de la industria discográfica.

Como señala Hesmondhalgh “en un entorno de medios digitales, los músicos independientes han logrado mantener un considerable nivel de control creativo y, en muchos casos, mantener el control sobre la propiedad de sus derechos de propiedad intelectual” (2015: 103). Puesto que, como vimos al inicio de esta sección, la cuestión crucial a la hora de entender el significado político de las discográficas independientes es precisamente la autonomía de los músicos a nivel creativo, es necesario cuestionarse el alcance de estos gestos pretendidamente políticos dentro de la música.

5. Música y política en España

Las relaciones entre la música popular y el mundo de la política en España han sido complejas y cambiantes desde la caída del Franquismo. Sin duda, la figura que representa la unión entre música y política en España por antonomasia es el cantautor, que aparecía como la voz del pueblo, un pueblo que era idealizado a partir de uno de los grandes relatos de legitimación. El representado era un pueblo sometido, paralizado por el miedo y la represión, pero que deseaba el cambio. Un pueblo poseedor de una cultura que había sido aplastada por la brutalidad, el nacionalismo y el oscurantismo de la cultura oficial: de ahí que los cantautores se presenten como continuadores de la tradición folklórica y que sea precisamente este movimiento el que acoge a los recuperadores de las culturas e idiomas periféricos, como el catalán, el vasco o el gallego (Fouce, 2006: 121). La relación del músico con su público remite al mito del folk, al romanticismo, tal y como ha sido descrito por Frith (1978): el músico es la voz de toda la comunidad.

Con la llegada de la Transición, la Movida rompe con ese discurso. La música es considerada desde la ideología del arte, de la creación personal, de la autorealización y autoexpresión (Frith, 1978). Eso no significa que las cuestiones políticas sean abandonadas, sino que son formuladas de otra manera. La

vivencia del cuerpo, la forma de recorrer la ciudad, las sexualidades que el régimen había considerado desviadas y punibles, aparecen como espacios políticos a explorar. La política desaparece como discurso pero se articula a través de prácticas (Fouce, 2006; Val Ripollés, 2014).

Si bien esas nuevas actitudes tuvieron un poder desafiante en los años de la llegada de la democracia, la transformación de la vida social condujo a la normalización de prácticas e identidades antes marginales y las despojó de su carácter político. La desmovilización política se instala en España desde la década de los 80 (Vilarós, 1998) y sólo surge de nuevo empujada por la crisis económica que arranca en 2008 (Errejón, 2011) y esa actitud permeará los discursos de las escenas musicales que surgen y se consolidan en estas décadas.

Una canción icónica, en cuanto a la relación entre arte y política, de aquel *indie* inicial de la década de los 90 es "Vuelve la canción protesta", de Los Planetas, que salió en el single "Punk", de su disco *Pop* (1996). En aquel momento surgía una nueva generación de cantautores (Pedro Guerra, Ismael Serrano, Javier Álvarez) con notable éxito popular; el texto puede ser entendido como una mofa de la idea del cantautor político: no tiene sentido escribir este tipo de letras ya que los destinatarios de sus ataques ignoran totalmente a los cantautores

Estos son los nuevos profetas de la nueva revolución.
Vamos a cambiar el mundo con esta canción.
Si alguien no lo puede remediar,
la canción protesta volverá.
Políticos y banqueros tiemblan,
vuelve la canción protesta.

Esta actitud de desdén hacia aquellos que se comprometen políticamente con su música se produce en el contexto de lo que Guillem Martínez ha llamado "Cultura de la Transición". La idea de Martínez es que desde la Transición se ha ido generando una cultura, entendida como conjunto de reglas, códigos y pautas de conducta, acerca de qué temas son susceptibles de ser tratados y desde qué ópticas hacerlo: "Se trata de una cultura en la que una novela, una canción, una película, un artículo, están absolutamente pautados, previstos. Se trata a su vez de una aberración cultural, que ha supuesto una limitación diaria y llamativa a la libertad de expresión a la libertad de opinión, a la libertad creativa" (Martínez, 2012: 11).

Martínez insiste en que los límites que caracterizan a la cultura de la Transición no son límites formales, legales o judiciales, sino que son mucho más sutiles:

La CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que sólo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página, o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones (Martínez, 2012: 14).

Diferentes movimientos sociales, algunos con gran impacto social y mediático (del "No a la Guerra" en 2003 a las movilizaciones frente a la sede del PP tras los atentados del 11M en 2004 reclamando la verdad sobre la autoría de los mismos) han ido minando la Cultura de la Transición. En el mundo del *indie* puede observarse cómo los temas de obvio contenido político empiezan a aparecer en canciones y videos, de forma tímida, en paralelo a esa politización de sociedad española. En 2005 el video de "Ciudadano A"², de Iván Ferreiro presenta un primer plano de un helicóptero de los que sobrevuelan las manifestaciones con su sonido de fondo. A ritmo de vals se va introduciendo la canción, mientras la imagen muestra los pies de la gente, que será la base del vídeo: la manifestación. Ferreiro sube la intensidad de la voz en algunos momentos, añadiendo ira, según comienza a hablar de los políticos:

Vi cómo una vez cambiabas todo en el telediario
Vi a tu mujer como besaba a todas en Madrid en las calles.
Y a ti en Berlín vendiendo Europa a los americanos

² [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=iYnCiCKxcsc> [Último acceso: 20-2-2016]

La rabia que irradiaban las manifestaciones del “No a la guerra” en 2003 nutre la canción “Tened piedad del expresidente”, de La Habitación Roja (2007). Entre guitarras distorsionadas, la letra hace referencia implícita al presidente José María Aznar. El desprecio hacia la clase política se refuerza cuando todo el grupo canta a coro “todos los gobernantes mienten”.

Tened piedad del ex-presidente,
que fue garante de Occidente.
Él todavía no ha asimilado
que su tiempo ya ha terminado.
Y mientras recuerda sus días de gloria
nos avergonzamos.
No sabe de historia, no tiene memoria,
pero está dispuesto
A ayudar a los demás
en donde queda libertad.
¡Qué gran final!
Qué puede importar lo que dice,
todos los gobernantes ¡mienten!
Nos sacará de ese rincón
donde la historia nos dejó.
¡Qué gran nación!

El artista en el que se ha focalizado el cambio de paradigma en el *indie* es Nacho Vegas, uno de los músicos de más éxito y que siempre ha cantado en castellano. Sus primeros discos cultivan una narrativa tortuosa y una identidad maldita y adicta, pero a partir de 2011 Vegas ha pasado a construir textos de directo contenido político. Su primera aproximación a esta nueva orientación fue “Cómo hacer crack” (2011), un tema marcado por el sonido de fondo de una manifestación. La letra arranca como una historia de soledad y aislamiento en un contexto urbano que es simplemente el punto de partida para una historia de acción colectiva y de rechazo a las élites políticas (“han desahuciado a la Familia Real”), económicas (“han desarticulado a la cúpula de la CEOE”) y mediáticas (“y en la tele dan la muerte lenta de algún experto en el mundo global”). En la narrativa de la canción, la gente corriente se ha dado cuenta de que es necesario agruparse y pasar a la acción; no es aún un clamor, sino un susurro cuya escucha requiere de atención. Algo ha hecho “crack”, algo se ha roto, algo va a cambiar. La imaginería de la explosión que hace surgir lo nuevo forma parte de nuestra cultura, tanto desde formulaciones científicas como el origen del universo como, sin duda, en la tradición retórica de la izquierda transformadora.

Y en la calle se hace un gran silencio,
Pero si escuchas bien oirás un crack.
En toda España solo suena un crack.
En occidente solo se oye un crack.
Y si esto no es el fin,
Si esto no, no, no es un final.
Entonces es la bomba que va a estallar

Pero será en 2014 cuando Vegas lance su primer disco claramente político. Antes había dejado la discográfica independiente para asociarse con otros músicos de su generación y escena en un modelo cooperativo llamado Marxhopone. El video y la canción de “Polvorado”, canción que da título al disco, tienen una estética, unos referentes y unos mensajes que remiten directamente a los cantautores del antifranquismo. El video arranca con una frase de Bertolt Brecht y se articula en torno a las imágenes estáticas de diferentes personas, en primer plano y en blanco y negro, identificadas con nombres y apellidos. Sostienen en sus manos fotografías de manifestaciones, cargas policiales, que muestran a la cámara al tiempo que una frase en pantalla nos muestra su situación actual: todos son trabajadores despedidos en medio de la crisis. La letra arranca con una muy clara referencia a las demandas y posiciones históricas de los trabajadores: “Dónde está nuestro pan patrón. Dónde quedó todo ese dinero. Lo tiene oculto bajo el colchón o lo escondió en otro sucio agujero” Pero es en el estribillo donde las resonancias históricas se hacen oír más “Hay fantasmas recorriendo Europa entera, van desde Berlín a Polalena”. Aunque para buena parte de sus oyentes la referencia intertextual no sea reconocible, el eco de

las palabras iniciales del *Manifiesto Comunista* resuena sonoramente. Para enfatizar la dimensión colectiva del conflicto, el estribillo de la canción es entonado por un coro monofónico que se quiere masivo y popular, no académico, un coro de la gente de la calle reunida en torno a una acción común. No por casualidad, en "Runrun", el tema siguiente del disco, recupera un lema del Patio Maravillas, uno de los espacios más combativos de Madrid: "Nos quieren en soledad, nos tendrán en común".

Nacho Vegas puede ser un ejemplo extremo de esta evolución del *indie* hacia lo político, pero no es un caso aislado. No es que los grupos hayan elegido cultivar un discurso y un imaginario del cambio, sino que cada vez más las críticas a la situación social del país y el desencanto frente a las clases política cobra más peso en las canciones. La politización responde también a un cansancio, a la sensación de que se ha sobrepasado una línea:

Una de las normas que pusimos cuando empezamos con el grupo fue hacer música para divertirnos y divertir. Pero llega un punto, el actual, en el que lo que está pasando en la calle te afecta mucho. Ocurre cuando te levantas y lo único que recibes son informaciones que hacen que te lleves las manos a la cabeza, como corrupciones evidentes que nadie evita. Todo eso te toca las narices. Qué hacemos. Pues escribir un poco sobre ello. No nos vamos a meter mucho en el tema, pero lo suficiente para aportar nuestra visión (The Right Ons, en Marcos, 2014).

Este contexto de hartazgo y rabia incita a hacer lecturas políticas de temas que no son tan evidentemente políticos como los citados anteriormente. Los medios, tanto los generalistas como los especializados, recibieron el disco de Vetusta Morla *La deriva* incidiendo en su tono comprometido. "Vetusta Morla afina el tono reivindicativo y de denuncia social sobre los tiempos que corren" (Iraeta, 2014) "La Deriva expresa el estado de ánimo de Vetusta Morla en los tiempos que corren, dominados por la palabra 'crisis', aunque con una esperanza en la posibilidad de reconducir el rumbo. "La ilusión y la esperanza es un hilo conductor del disco pese a venir de un naufragio que nos ha afectado a todos" (Diario Crítico, 2014).

El sentido de la música popular no reside en un único lugar, sino en lo que Hebdige (cit en Sibilla, 1999: 22) ha llamado "densidad referencial": el sonido de la canción, el significado de las letras, las imágenes asociadas en los videoclips y los múltiples textos producidos en torno a las canciones (críticas, reseñas, notas de prensa, entrevistas con los músicos) construyen un universo de sentido coherente pero sin un centro.

En un trabajo anterior (Fouce y Val, 2015) se analizó desde una perspectiva semiótica la construcción de sentido en el videoclip de la canción de Vetusta Morla "La deriva"³. Nos interesa, por un lado, establecer el universo de referentes icónicos y narrativos que el video articula. Por otro, la construcción del enunciador y del destinatario de la comunicación a partir del análisis de las letras. Tres grandes relatos visuales se van alternando en el videoclip de forma fragmentaria. El primer relato es el de la experiencia cotidiana: un hombre en la consulta del dentista, niños corriendo en dirección al recreo en el colegio, coches y peatones circulando en la ciudad, trabajadores empujando trozos de carne en una instalación industrial, interior de vagones del metro... El segundo relato corresponde a un canal de pruebas de barcos. El tercer elemento estructurante del videoclip es un cuerpo de baile, constituido por hombres y mujeres que viste ropas cotidianas y en tonos apagados, ejecutando una coreografía o recibiendo las instrucciones del director en un espacio vacío que parece un almacén o un espacio industrial (lo que establece de nuevo una continuidad con escenarios que pertenecen a los otros dos relatos).

Lo interesante de la letra de la canción es que ofrece una evolución del enunciador, que arranca en tono personal, pasa a la primera persona y ejecuta al final un giro hacia la acción colectiva: "Habrá que inventarse una salida / Que el destino no nos tome las medidas". En paralelo, al tiempo que la intensidad de la canción sube (más distorsión en las guitarras, más presencia de la batería) el ritmo de las imágenes se acelera. Mientras que en el canal empiezan a crearse las olas y el barco se encamina hacia ellas, las imágenes de lo cotidiano muestran que, en momentos de miedo, existen asideros: un avión despega mientras alguien se agarra fuerte de los brazos del asiento, una mano se cierra sobre el pasamanos de unas escaleras mecánicas, otras aprietan las sábanas de la cama en un momento de éxtasis, otras manos de diferentes personas alcanzan las barras de sujeción del metro. Finalmente, el hombre que se duele en el

³ [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=S4JldbwKiJQ> [Último acceso: 16-02-2015].

sillón termina por agarrar la mano de la dentista. El cuerpo de baile ejecuta rutinas de pareja que requieren de la confianza mutua. Una de las imágenes del cierre coincide con la de la canción "Polvorado" de Nacho Vegas: una niña mira de frente a la cámara, mientras en esta ocasión la letra repite "hay esperanza en la deriva".

Juanma Latorre, guitarrista del grupo, es consciente de la ambivalencia del concepto que organiza la canción: "Eso de estar en un rumbo diferente a veces es negativo pero también positivo, y ahí aparecen sentimientos encontrados, de llorar la pérdida del rumbo que pensabas que era bueno, pero también esperanza por poder ir a un sitio mejor"(Diariocrítico, 2014).

Los miembros el grupo se muestran conscientes de las lecturas políticas de sus canciones, en respuesta al contexto social. Guillermo Galván, el otro guitarrista del grupo, afirma:

Vivimos un momento en el que parece que hablar de justicia y de derechos te convierte en un antisistema. Nosotros solo somos ciudadanos. Básicamente, quien hace música popular es un cronista. Estamos reflejando los problemas de la gente con la que tomamos café, los amigos, la familia y los conocidos. Creo que la fuerza de estas letras -las de Amaral, Nacho Vegas o las nuestras- es que llegan escritas por artistas que en principio no te esperas que las hagan. Si las firmaran grupos tipo Kortatu o La Polla Records no pasaría nada porque ya están etiquetados. Hablar contra políticos y banqueros entra en lo previsible de sus planteamientos. Ahora ciertos grupos estamos tomando decisiones que no tienen que ver con ser músicos, sino con ser personas. El 15M ha ayudado a que miremos más a nuestros vecinos y a nuestros barrios. Sentimos la necesidad de hacer algo, aunque no sepamos qué. O no lo sepamos bien del todo (en Lenore, 2014b).

6. La política después del 15M. Indignación y precariedad

¿Qué ha ocurrido para que se produzca este cambio tanto en la manera de pensar lo político como en la propia implicación del *indie* en este nuevo discurso? Sin duda el 15M está en la raíz de estos cambios. De alguna manera la cultura política de los españoles estaba mediada por viejos tópicos y estereotipos políticos construidos antes de la Transición. De la misma forma que para cualquier ciudadano decantarse políticamente de manera pública podía dar pudor, para muchos músicos hablar de política en sus canciones era una aberración, un retorno a las caducas fórmulas de los cantautores progres.

Sin duda el 15M ha cambiado la forma en la que la sociedad española entiende lo político. (Likki, 2012; Sanz y Mateos, 2011; Corsín y Estalella, 2011). Si la Transición española implicó la cooptación de los discursos políticos por parte de los partidos (Vilarós, 1998; Medina, 2002), el 15M ha roto este monopolio, moviendo el centro de las discusiones del eje izquierda-derecha, representado por PSOE y PP, hacia el eje arriba-abajo: la ciudadanía frente a políticos, banqueros y corruptos. Joseph Gusfield (1994: 100) distinguía entre movimientos sociales estructurales y fluidos. El 15 M podría encajar en el segundo tipo, en el sentido de que no era un movimiento con un objetivo político claro (mejora de las condiciones salariales, igualdad de sexos) sino que sus objetivos eran múltiples. Para Gushfield este tipo de movimientos tienen un objetivo diferente: modificar los discursos presentes en la opinión pública, modificar la forma en la que los ciudadanos se relacionan, hablan, discuten, sobre política. Sin duda este movimiento ha expresado un cambio en la cultura política de los españoles.

¿Cómo entender en este contexto el movimiento que ha llevado a los músicos a compartir el discurso de la calle cuando durante más de una década han tenido a gala su elitismo y distanciamiento de las masas? (Lenore, 2014a) Si la precariedad, laboral y vital, ha sido la espoleta que permitió construir un movimiento intergeneracional y heterogéneo en lo político, esta es también la respuesta para explicar por qué los músicos se han insertado en los nuevos discursos. Como ha señalado Cruces (2012) la generación emergente de jóvenes se caracteriza por la generalización de actitudes antes reservadas a la élite (rebeldía, cosmopolitismo, anticonvencionalismo) en yuxtaposición a la aspiración a un modo de vida confortable y seguro al precio de la conformidad.

Esa tensión entre la excitación de la aventura creativa y su dimensión precaria marca el universo simbólico de las nuevas generaciones. Como explica Fouce (2012) en ese mismo estudio, para buena parte de los músicos independientes el éxito ya no pasa por vender muchos discos y ser famosos, sino por llegar a un estatus que permita que otros se hagan cargo de parte de la ingente cantidad de trabajos auxiliares que el músico, a la manera de hombre orquesta, se ve obligado a desempeñar: promotor, agente, community manager, productor, ingeniero de sonido, diseñador, manager... La experiencia de las clases

creativas, como señala Lorey (YProductions, 2009: 70) “no sería ya sólo el trabajo, sino la vida la que estaría a disposición de los intereses económicos explotadores: no sería posible separar trabajo y vida, (...) producción y reproducción”. Los músicos, golpeados doblemente por la crisis de la industria del disco y por la crisis económica general que se solapan, se han visto obligados a realizar un ingente “esfuerzo autoconstructivo... apelando a su capacidad y esfuerzo para hacerse a si mismos mediante un despliegue continuo de creatividad, conocimiento e invención” (Cruces, 2012: 157). Si los lemas del 15M decían “No vas a tener casa en tu puta vida” y “Juventud sin futuro” no era por casualidad: la cronotopía de la nueva generación no tiene ni futuro ni historia, todo se desarrolla en el tiempo real, sin capacidad de hacer planes, trabajando en función de proyectos que se caracterizan por tener ciclos temporales cortos (y extenuantes).

Como señala Esteban Hernández (2014: 264) “esta peculiar percepción de las trayectorias, llenas de momentos de aceleración y de dilatados tiempos muertos, de periodos agitados para acabar los proyectos a tiempo y de esperas eternas mientras surgen nuevas posibilidades laborales, comienzan a ser lo común en toda clase de trabajadores”. La solución a esta incertidumbre vital es “concentrarse en hacer correctamente el trabajo y apartar la mirada del futuro... Vivir en un presente continuo alejado de las preocupaciones” (Hernández, 2014: 266). En este mundo de incertidumbre “no es de extrañar que giremos hasta lo sólido, lo comunitario, hacia aquello que percibimos como real en lugar de hacia las múltiples opciones, las virtualidades y lo etéreo” (Hernández, 2014: 268).

Sanz y Mateos (2011: 529) señalan que el 15M se articuló por una metanarrativa de la indignación, fundamentada en cuestiones que hasta el momento no habían sido abordadas con tal sentido de urgencia: la pérdida de soberanía y la consolidación de una suerte de “mercadocracia”, democracia de baja intensidad, el incremento de las desigualdades sociales, la supeditación de la política a los poderes financieros y las grandes corporaciones mediáticas.

La importancia del 15M se fundó en su capacidad para construir un discurso que rompía las viejas divisiones políticas. El tono del discurso era ciudadano: la indignación no es una cuestión de izquierdas contra derechas, sino de los de abajo contra los de arriba (Sanz y Mateos, 2011: 538). De ahí el alcance transversal que tuvo, apelando a todas las capas generacionales e ideológicas de la sociedad española:

El sábado posterior al 15 de mayo de 2011 me fui a Sol a última hora de la tarde en un metro lleno de adolescentes que como todos los fines de semana, se dirigían hacia los bares del centro. Fue una experiencia alucinante: todo parecían estar hablando de política... Por primera vez, los argumentos políticos... ocupaban el espacio simbólico explosivo que en las últimas décadas habían acaparado los politonos, la ropa ridícula y extremadamente cara, el fútbol, la pornografía casera y los videos sobre gatos (Rendueles, 2013: 193).

Para muchísima gente, el 15M fue su primera experiencia en la acción política, confluyendo en las plazas con militantes de diversa procedencia pero de sobrada experiencia. El hartazgo, la queja contra los de arriba, la necesidad de encontrar un asidero o una causa en la que militar, junto con la denuncia de la precariedad, llevó a muchos músicos a ser interpelados por el discurso del 15M:

¿Qué llevo yo en la sangre? ¿Qué raíces culturales tengo? Pues, como clase media blanca acomodada en una sociedad de consumo... ninguna. Y el 15-M me dio eso, esa visión de que hay un colectivo y está pasando algo fuerte y nuevo que afecta a ese colectivo al que pertenezco y que a mí me configura como persona (Le Parody, en Lenore, 2014c).

Víctor Lenore (2014) insiste en que es importante considerar el origen social de clase media de la mayoría de los músicos del *indie*. La clase media es, precisamente, el grupo social al que más apela el 15M: el trabajo precario, la incapacidad de comprar una casa..., son preocupaciones que se formulan desde la lógica de una clase que ve como sus conquistas y derechos están siendo laminados. “Sus preguntas y quejas están formuladas desde la lógica de su estrato social, por lo que aparecen elementos típicos como la desilusión por un futuro que ya no será, la indignación por la inutilidad de los valores en los que creció, la sensación de aislamiento y la sensación de que para la gente como él ya no hay salida” (Hernández, 2014: 15).

Los músicos, que durante todo el siglo XX encarnaron, como los demás artistas, todo lo opuesto al mundo productivo, han visto cómo sus precarias condiciones de producción generadas a caballo de la crisis digital se convierten en el centro inspirador del nuevo capitalismo (Hernández, 2004). Sus respuestas

a esta crisis política y productiva han sido la generación de un nuevo discurso, así como un regreso a las condiciones de producción *underground*: puesto que no hay una industria, no tiene sentido replicar los viejos procedimientos y prácticas:

En Madrid estoy viviendo una vuelta al *underground* que no tiene tanto que ver con lo que dicen las canciones sino con las formas de hacer. Me refiero a gente montando salas en garajes, festivales autogestionados, *raves* en solares, naves en las periferias que programan desde flamenco hasta bakalao, y las fronteras entre músicos, DJs y público están bastante diluidas. A partir del 15-M, todo el mundo se ha puesto a hacer algo. Son las mismas cosas que estábamos haciendo antes, pero con una contundencia y una urgencia nuevas (Le Parody en Lenore, 2014c).

Las dos crisis que han afectado al mundo de la música en España han generado en las clases medias, y entre ellas a los músicos y artistas, la conciencia de su propia fragilidad. En esta sensación está la base del giro hacia un discurso de mayor contenido social; como señala Rendueles: "Si nos pensamos como seres frágiles y codependientes, estamos obligados a pensar la cooperación como una característica humana tan básica como la racionalidad" (2013: 146).

7. Conclusiones

A pesar de que el discurso autoconstructivo del *indie* apela a una ideología del arte por el arte que elimina toda obligación de los artistas para con las cuestiones sociales y políticas que lo rodean, no podemos olvidar que en este mundo musical no existe una separación radical entre creador y oyente: el elemento popular no es residual, el rock, el pop y todos los géneros de la música popular necesitan apelar a la experiencia, las necesidades, las demandas y aspiraciones de su público, a las que dan un contenido expresivo (Frith, 1999).

El mundo del *indie* se ha politizado en los últimos 10 años del mismo modo que lo han hecho la juventud y las clases medias, que son los dos referentes sociales de la escena. Los contenidos de las canciones y de las declaraciones de los músicos han comenzado a establecer un diálogo con los problemas cotidianos (el paro, la falta de seguridades, los desahucios, el individualismo) porque esta es también la experiencia social de los músicos del *indie*. Estos temas se han convertido en parte de la esfera pública de la mano de los movimientos que confluyen en el 15M. Como hemos visto, una de las respuestas del capitalismo a los cuestionamientos al sistema que surgen en los años 60 fue dar cabida a las críticas del mundo de la cultura, que exigía más autonomía en el lugar de trabajo y más espacio para la creatividad y la rebeldía en la vida cotidiana (Frank, 1998). En los últimos años, esta tendencia se ha exacerbadado para convertirse en el centro de un nuevo capitalismo, basado en el emprendedor, una figura que aún a las del empresario y la del trabajador y que está en la base de la configuración de unas clases creativas que sacrifican la seguridad en aras de la autonomía.

La crisis económica ha puesto de manifiesto que la precariedad que durante décadas parecía patrimonio de jóvenes sin experiencia ni educación es la experiencia común de buena parte de la sociedad, especialmente de unas clases medias que ven sus viejas seguridades erosionadas por el adelgazamiento de estado de bienestar al tiempo que se produce la contracción del mercado laboral y de las condiciones de trabajo, especialmente el salario.

Los discursos políticos y las mayorías de gobierno han cambiado radicalmente en el último año. Las elecciones municipales de mayo de 2015 permitieron que en las grandes ciudades de España gobernaran los movimientos municipalistas. Las elecciones generales de diciembre de ese año han generado un parlamento fragmentado marcado por el ascenso de nuevas fuerzas ajenas a la historia política del país construidas en la Transición. Del mismo modo, parece que en la cultura se está produciendo también esa transformación, a partir del cuestionamiento de la Cultura de la Transición que ya es lugar común en buena parte de los foros culturales del país. En este sentido, la politización del *indie* no significa más que un alineamiento de las políticas de la música popular con las de la cultura en general, ambas alimentadas por unas clases medias en crisis, hastiadas ante las viejas respuestas, ansiosas por encontrar asideros ante una fragilidad que solo recientemente les ha sido revelada en toda su magnitud.

Referencias bibliográficas

- Bennett, A. y Peterson, R. A. Eds (2004): *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt: Vanderbilt University press.
- Blánquez, J. (2004): "Distensión post-milenio: ideas sobre el indie en el cambio de década", en Blánquez, J. y Freire, J. M. Coords.: *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*: 397-430. Barcelona: Mondadori.
- Blánquez, J. y Freire, J. M. Coords. (2004): *Teen spirit. De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Mondadori.
- Boltanski, L. y Ciapello, E. (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal
- Bourdieu, P. (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Connell, J. y Gibson, C. (2001): *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. Londres: Routledge.
- Corsín, A. y Estalella, A. (2011): "#spanishrevolution", *Anthropology Today*, 27 (4): 19-23. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8322.2011.00818.x>
- Cruces, F. (2012). "Jóvenes y corrientes culturales emergentes", en Cruces, F. y García Canclini, N. Eds.: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.
- Cruz, N. (2015): *Pequeño circo. Historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.
- Errejón, I. (2011): "El 15-M como discurso contrahegemónico", *Encrucijadas*, 2: 120-145.
- De Pedro, G (2014): "Juan Cavestany dirige La deriva, el nuevo videoclip de Vetusta Morla", *Sensacine.com*. [20-02-2016]. Disponible en web: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517841/>
- Diario crítico (2014): "La deriva de Vetusta Morla, un disco sobre un naufragio que nos ha afectado a todos", *Diario Crítico*. [20-02-2016]. Disponible web: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517841/>
- Fabbri, P. (1981): "A theory of musical genres. Two applications", en Horn, D. y Tagg, P. Eds.: *Popular Music Perspectives*: 52-81. Göteborg-Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Florida, R (2014): *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Fonarow, W. (2006): *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Fouce, H. (2006): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España*. Madrid: Velecio.
- (2012): "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en Cruces, F. y García Canclini, N. Eds.: *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel-Fundación Telefónica.
- Fouce, H y Val, F. (2015): "Indignación y política en la música popular española: el imaginario de los videoclips independientes", *Actas del congreso de la Asociación Española de Semiótica*. [En prensa].
- Frank, T. (1998): *The Conquest of the Cool. Bussines Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frith, S. (1978): *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- (1999): *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Galán, C. (2013): "La alternativa musical independiente. El caso de Subterfuge Records", en Mora, K. y Viñuela, E. Eds.: *Rock around Spain. Historia, industria, escena y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida.
- García Canclini, N., Cruces Villalobos, F. y Urteaga Castro Pozo, M. (2012): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Ariel.
- Gil, P. (1998): *Guía de la música independiente en España*. Madrid: Ediciones Vosa.
- Gusfield, J. (1994): "La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo", en Gusfield, J. y Laraña, E. Coords.: *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*: 93-118. Madrid: CIS.
- Harris, J. (2003): *The Last Party. Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. London: Harper Perennial.
- Hernandez, E. (2014): *El fin de la clase media*. Madrid: Clave intelectual.
- Hesmondhalgh, D. (1997): "Post-punk's attempt to democratise the music industry: The success and failure of rough trade", *Popular Music*, 16 (3): 255-274. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000008400>
- (1999): "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", *Cultural Studies*, 13 (1): 34-61. <http://dx.doi.org/10.1080/095023899335365>
- Hesmondhalgh, D. y Meier, L. (2015): "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism", en Bennet, J. y Strange, N. Eds.: *Media Independence*: 94-116. London: Routledge.

- Iraeta, M. (2014): "Vetusta Morla – La deriva/estreno", *Radio 3*. [20-02-2016]. Disponible en web: <http://radio3.rtve.es/recomendaciones/2014/04/vetusta-morla-la-deriva-estreno.html>
- Jenesaispop (2012): "El indie en España: una introducción". [20-02-2016]. Disponible en web: <http://jenesaispop.com/2012/02/20/el-indie-en-espana-una-introduccion/>
- Lenore, V. (2014a): *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- (2014b): "Amaral se posiciona, Serrat y Sabina callan", *El Confidencial*. [20-02-2016]. Disponible web: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-04-12/amaral-se-posiciona-serrat-y-sabina-callan_115741/
- (2014c): "Orgía en Intereconomía. El indie español pierde el miedo a la política", *El confidencial*. [20-02-2016]. Disponible en línea: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-03-10/orgia-en-intereconomia-el-indie-espanol-pierde-el-miedo-a-la-politica_98746/
- Leoz, A. (2015): *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Bilbao: Universidad de Deusto. [Tesis doctoral].
- Likki, T. (2012): "15M revisited: A diverse movement united for change", *Zoom Político*, 11: 1-16.
- Marcos, C. (2014): "El rock español grita basta", *El País*. [20-02-2016]. Disponible en web: http://elpais.com/elpais/2014/01/22/planeta_futuro/1390414514_983613.html
- Martínez, G. Coord. (2012): *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Medina, A. (2002): "De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española", en Subirats, E. Ed-: *Intransiciones. Crítica de la cultura española: 23-36*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Rendueles, C. (2013): *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing.
- Sanz, J. y Mateos, O. (2011): "15-M. Apuntes para el análisis de un movimiento en construcción", *Revista de Fomento Social*, 66: 517-544.
- Serrano, N. (2013): "Música para las masas", *Mondosonoro*. [20-02-2016]. Disponible en línea: <http://www.mondosonoro.com/Entrevista/SECOND-IZAL-MISS-CAFFEINA/Musica-para-las-masas-Parte-1/4533.aspx>
- Sibilla, G. (1999): *Il videoclip nella Tv italiana*. Roma: RAI
- Simmel, G. (1977): *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de occidente.
- Val Ripollés, F. (2014): *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis doctoral].
- Vilarós, T., (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- YProductions (2009): *Innovación en cultura*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Breve CV de los autores:

Fernán del Val Ripollés es Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente es profesor-tutor de Sociología en la UNED. Ha publicado diversos artículos sobre música, política y juventud en España. Es vocal de la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) y presidente de la rama española de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

Héctor Fouce es profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, por la que es doctor. Master en Propiedad Intelectual por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido catedrático de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y crítico musical durante 12 años. Ha sido presidente de SIBE y de IASPM España, además de haber sido miembro de International Board de esta asociación. Ha publicado extensamente sobre música popular en la Transición, sobre industria musical y sobre propiedad intelectual. Ha sido profesor visitante en las universidades de Colorado State y Cambridge.

Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros *Among Compasses: Polifonic of Youth Study of musical consumption of young people in Santiago de Cuba*

Ligia Lavielle Pullés

Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba.
ligialp@uo.edu.cu

Recibido: 29-02-2016
Aceptado: 15-03-2016



Resumen

Actualmente es un hecho común que ritmos y melodías armonizadas se expandan por espacios públicos, privados, físicos o virtuales. La dinámica creativa que caracteriza al mundo sonoro de nuestros días sería incompleta sin la ebullición de sus consumidores, entre quienes los jóvenes se cuentan entre los más fieles. En el presente trabajo se abordan formas en que los jóvenes de la ciudad Santiago de Cuba se conectan o permanecen indiferentes a consumos musicales, concepto que vertebra el estudio. Este proceso, aunque colocado frecuentemente en el marco de disímiles investigaciones por sociólogos de la música, no ha recibido suficiente cultivo teórico al interior de teorías sociales, por ello uno de los aportes del estudio consiste en subrayar una dimensión conceptual que sustenta los resultados. A partir del uso de metodologías cuantitativa y cualitativa, con acentos en la segunda, se ha logrado describir e interpretar diversas aristas del consumo musical en este sector de la población santiaguera: ¿qué puesto ocupa entre sus frecuentes prácticas culturales?, ¿qué importancia adquiere en sus vidas cotidianas?, ¿por qué se puede aludir a un consumo musical involuntario? Tales valoraciones se han realizado en el ámbito sociológico de la música de la mano de los estudios de consumo.

Palabras clave: consumo musical, jóvenes, sociología de la música, cultura, Santiago de Cuba.

Abstract

Nowadays, many rhythms, melodies and harmonies spread out by private, public, phisical and virtual spaces. However, musical industry can't work without consumers, they are the other essential part of this creational music world, and young people are one of its most devote public. The present study is about that, the musical consumption of young people in Santiago de Cuba city. Musical consumption is the main cause to they share music or in contrast they stand unmployed among themselves, that's why it is the main concept in the study. Frequently sociologists of music have concerned about this social and cultural process, however, it have not been present many times in social theories or - why not- even in art theories. Precisely, the main constribution aim to highligh the consumption concept into the musical world. The proccess have been explored and interpreted through quantitative and qualitative methodologies, but, mostly in the second one's prespective. Thaks to that, the following question can be ansewerd: what is the place of musical consumption among others?, where is music in young people's daily life?, why can it speak about an involuntary musical consumption? Sociology of music and consumption studies are two essential bases of this analysis.

Key words: Musical Consumption, Youth, Sociology of Music, Culture, Santiago de Cuba.

Sumario

1. Obertura | 2. Track número uno. Consumos musicales: disonancias y consonancias | 3. Track número dos. Hacia una concepción de los consumos musicales | 4. Interludio. Metodología | 5. Track número tres. Consumos y espacios cotidianos | 6. Track número cuatro. Para los gustos canciones y para canciones preferencias musicales| 7. Beat número seis. Blasfemar y silbar: Consumos musicales involuntarios | 8. Bonus track. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Lavielle Pullés, L. (2016): "Entre compases: Polifonías juveniles. Estudio de consumos musicales en jóvenes santiagueros", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 73-86. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.106>

1. Obertura

No hay espacios lo suficientemente aislados para limitar el sonido, y en consecuencia la música. Tampoco existen momentos del día demasiado impropios o imperturbables; puede seducirle o molestarle algún ritmo fugitivo proveniente de una fuente de emisión cercana. Lo cierto es que en esta tierra del Caribe, más allá de slogans folcloristas sobre la comunión de los cubanos con sus sonidos existe un ethos social muy unido a la música, y en especial a la popular bailable. Pueden ser las 8 de la mañana, el mediodía o las 3 de la madrugada, para ningún transeúnte sería raro escuchar la música melosa de una vieja balada sobre desengaños, un coro de voces rotas correspondientes a los borrachos esquineros cantando la mítica *Lágrimas negras* o el beat fuertemente percutido del reguetón de último minuto.

Desde las calles, autos, transportes públicos, escuelas, espacios abiertos y cerrados de ocio, así como desde la televisión, la radio, teléfonos celulares o algún equipo musical de visible envergadura y potencia resuenan acoplados melodías y ritmos. Se extiende así un panorama conspicuo de gustos y consumos centrados en la música, que involucra en mayor o menor medida a todos los sectores de la sociedad, pero en especial a un grupo etario y macrosocial que como ningún otro se siente atraído por las producciones de la industria del sonido: los jóvenes.

No resulta fortuito que sean ellos quienes más se preocupen por la búsqueda de la novedad en este específico campo del arte y la industria del entretenimiento. En efecto, los éxitos de último minuto ganan oyentes (consumidores) seguros en los jóvenes gracias a la constante renovación de la lista que acompaña la escucha personal y colectiva. También son ellos, unos de los blancos predilectos de los principales oligopolios musicales globales, cuya acción se retroalimenta precisamente del consumo. Por tales razones se ha escogido a este grupo etario; los jóvenes, como punto cardinal que guía el estudio encaminado a develar las multiformes aristas del consumo musical en Santiago de Cuba.

La elección de Santiago de Cuba como el contexto sobre el cual se erige el estudio reviste especial significación. Al respecto, le corresponde ser una de las rutas obligadas en la historia de la música cubana; cuna de géneros patrimoniales como el son o la trova. En consecuencia, adquiere un lugar especial en el imaginario popular cubano, que ubica una parte medular de nuestras tradiciones musicales en ésta, la conocida capital del Caribe.

Del mismo modo, aunque en la senda contraria, la ciudad se ha convertido en terreno fértil para la emergencia de nuevas tendencias sonoras y en general culturales de cercana o lejana procedencia internacional. En especial sobresalen aquellas donde figuran los jóvenes como sus protagonistas, no sólo desde el ángulo de la producción, sino también como destinados consumidores. Es el caso del tan polemizado reguetón, el reggae junto a sus disímiles fusiones y el rap. Este contraste enriquece el análisis y lo torna representativo de un fenómeno a escala nacional e internacional; la pervivencia de lo tradicional y la emergencia y posterior permanencia de lo foráneo en su proceso de cubanización o el típico claroscuro de lo antiguo y lo nuevo.

El presente trabajo contribuye a entender e interpretar los mundos simbólicos de las más nuevas generaciones, quienes por todo lo anteriormente referido se debaten entre los latidos de la siempre viva cultura cubana y las nuevas y no siempre positivamente evaluadas tendencias culturales. Consta de tres partes: una primera de obligada incursión teórica, seguida por algunos necesarios apuntes metodológicos y finalmente una tercera donde se exponen resultados. La última sección se divide a su vez en tres sub-secciones, destinadas a comprender en una mayor magnitud el fenómeno socio-cultural estudiado.

2. Track número uno. Consumos musicales: disonancias y consonancias

Pareciera ser que son los consumos uno de los fenómenos más tentadores para los investigadores sociales de todo el orbe. Abordado multidisciplinariamente, sus marcos teóricos y paradigmas responden a una exégesis compleja de las sociedades, las mismas que como relojes mecánicos, en el decir comparativo de Levi Strauss, se han estructurado en sociedades cementadas en el mercado y en consecuencia en el consumo.

Su centralidad entre las aristas que conforman el amplio espectro de los estudios culturales señala que ha sido un tema frondoso en la agenda de investigadores e instituciones del área latinoamericana y caribeña. En esta ruta abundan trabajos destinados al mapeo de consumos culturales sobre la base de la

aplicación de encuestas, realizadas a grandes territorios. Se visualiza así, cierto desequilibrio de enfoques, donde el cuantitativo ha sido prevalente.

Una mirada rápida a las encuestas de consumos revela la posición privilegiada que alcanza la música en el gusto juvenil y poblacional en general; desplazado solamente por producciones cinematográficas y en general el audiovisual. No hay que olvidar, empero, la incorporación ya tradicional, de mundo melódico al audiovisual, maridaje que contribuye a las culturas visuales gestadas por todo el orbe, y del cual el video clip es solo uno de sus más álgidos exponentes.

Históricamente los sociólogos de la música se han acercado a los estudios sobre consumos a partir de la interpretación de este proceso en el terreno sonoro. Aun así, su incorporación no siempre ha sido diáfana, positiva y/o de carácter continuo. Desde ese punto de vista se hallan los postulados de uno de los padres de la sociología de la música, Theodor Adorno, quien no dejó dudas sobre la marginalidad que debían ocupar los estudios de consumos para una todavía nonata sub-disciplina sociológica (2006). Por el contrario, Alphons Silbermann, los tuvo en cuenta nada más ni menos que como uno de los componentes centrales inherentes a su modelo teórico, el mismo que refería las estructuras sociales –por cierto, angostas¹- del campo musical (1961).

Con todo, no han sido abundantes los estudios de consumos musicales de la mano de los sociólogos de la música. A este respecto, los intereses de las industrias fonográficas han movido y sumado mayor número de trabajos empíricos que la propia academia. De todos modos, tampoco sería justo afirmar *strictu sensu* que los consumos musicales constituyen un campo árido dentro de los intereses de los sociólogos de la música. Por ejemplo, las investigaciones de Megías y Queirós (2003) para el Injuve sobre los hábitos y gustos musicales aportaron amplios caudales de información y a su vez fungieron como coordenadas sobre el fenómeno en España. A su vez, Jaime Hormigós y Martín Cabello (2004) también han apuntado al asunto –al menos referencialmente- desde la exégesis teórica de la sociología de la música. Ambas incursiones se hilvanan con los estudios juveniles, es decir, las polifacéticas aristas del consumo musical en los jóvenes, uno de los correlatos más representativos de los estudios socio-musicales y del consumo en general que también mueven las coordenadas del presente trabajo.

Lo que no deja espacio a dudas es que la preocupación por la música no parece agotarse en lo asideros de las ciencias sociales. Los consumos en este plano, requieren de la agudeza investigativa para interpretar un contexto mundial donde el entretenimiento y con él la música son cada vez más determinantes de los disímiles universos simbólicos de las sociedades.

3. Track número dos. Hacia una concepción de los consumos musicales

La alocución sobre consumos musicales, remite instantáneamente a aquellas elecciones sonoras que hace el sujeto para que formen parte de su mundo subjetivo cotidiano. También se señalan en esta cuerda, la cohorte de éxitos que suenan en discotecas, plazas públicas o sencillamente en el barrio. Causantes de sinergias entre una pequeña o amplia membresía, circunstancial o no; quienes quizá comiencen a formar parte de lo que M. Maffesoli enfatizó como una comunidad emocional (1996). Probablemente también se piense en la visita a la tienda discográfica (no siempre coronada con la compra) o más acertadamente en el pirateo por Internet o la descarga en *youtube* de los videos y la música de preferencias.

De una manera o de otra, la referencia a los consumos musicales invoca al gusto y su cúspide preferencial. Y es esta visión electiva la que ha dominado los trabajos sobre la apropiación de la música, sin embargo la peculiaridad que le caracteriza sita en lo sonoro como su materia primaria *per se*, permite ajustar sus diques conceptuales e incluso empíricos. Ahondar en los significados del acto de consumir permitiría visualizar mejor sus rasgos, los mismos que expresas apropiaciones asimétricas e la música.

En la última década del siglo XX Néstor García Canclini definía al consumo como “conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y uso de productos, al tiempo que añadía respecto al cultural: (...) productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de

¹ El campo musical que refería Alphons Silberman en su *Estructura social de la música* se centró preferentemente en la música de concierto, más que en la popular o masiva, cuyos impactos han sido inminentes desde el crecimiento de la industria de la música.

cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999: 80-89). El concepto, aplicado a los más disímiles materiales simbólicos provistos de valor cultural resultó ser uno de los más utilizados por los autores que aportan al tema. No obstante, en el marco de un siglo XXI mundialmente tecnocrático, de sociedades estructuradas en base al consumo, conviene re-visitarse sus propiedades, hundir raíces en cada uno de sus presupuestos y ajustar en el caso requerido, esto es, cuando la realidad desafía a la noción abstracta del proceso. De ahí se impone pensar al consumo (luego al musical) desde dos procesos intrínsecos que lo definen: uso y apropiación.

Las pistas de estas dimensiones nos retrotraen al mismo K. Marx, quién aunque no basó su obra en el consumo, si lo nominó como la objetivación del valor de uso (1981:1). Otros autores también se refirieron al uso; M. Weber y M. de Certeau por ejemplo, pero la óptica de K. Marx resulta sustancial para la explicación del proceso que nos ocupa.

En ese sentido coincidimos con el análisis de J. Callejo no sólo al definir “grosso modo el uso como la relación/acción que ejercen los sujetos sobre los objetos de consumo, sino en detenerse e interpretar el aporte marxista, que supone a su vez aludir a la apropiación. El uso va más allá del acto de compraventa para alojarse en el ámbito de la apropiación (sujetivación de lo objetivado) del objeto por parte del agente (...) Apropiación por la que el usuario incorpora lo usado, y de alguna manera transforma al propio objeto” (1995a: 80). A través de Marx y posteriormente otros teóricos como este sociólogo español podemos pensar el acto de consumo en términos de usos expresados en apropiaciones, lo cual significa internalizar lo usado; no sólo poner en práctica su utilidad sino aprehender simbólicamente el producto consumido. ¿Cómo se traducen tales presupuestos a la música?

A diferencia de las demás artes posee como materia prima básica el sonido y su traslado espacial se ejecuta con independencia de la voluntad de quienes lo oyen, e incluso de quienes lo escuchan. Por ello el consumo musical difiere del que acontece en otras artes y producciones de la industria cultural como el cine, la literatura o la pintura. La disposición para leer un libro, asistir a la sala cinematográfica o a la galería marca un consumo, condicionado gracias al gusto por determinada película u obras/autores de artes visuales y literarias. Sin embargo, el actor social no debe disponer necesariamente su gusto para incorporarla a su universo simbólico. Por eso, su consumo resulta más cercano, por ejemplo, al de la publicidad, “cuyos mensajes actúan entre la sugerencia y la imposición” (Callejo, 1995b: 83).

Ello condiciona un uso y apropiación musicales que describen un arco de prácticas (diferenciadas), desde la elección de la música, la adquisición del disco, el baile, canto y disfrute; hasta una apropiación menor (influenciado o no por la saturación sonora de algunas melodías) externalizada en la escucha, el simple marcaje rítmico, el reconocimiento de los cantantes y exponentes visuales de los géneros musicales y la interpretación de sus significados. Las prácticas mencionadas a manera de ejemplo suponen a su vez una toma de partido a favor, muy a favor o en contra de determinada música, pero ya se inscriben en el ancho espectro del consumidor musical. Con estos presupuestos nos acercamos conceptualmente al consumo musical como: procesos de uso y apropiación condicionados socio-culturalmente que suponen la incorporación de los significados implícitos de la música oída o escuchada, ya bien sean sus aspectos formales (esquemas armónicos, melodías y ritmos) o de contenido (la letra de la canción). Asimismo, los productos donde nace este consumo poseen un valor simbólico superior a los de uso y de cambio.

El proceso explícita la conexión binaria mercado y música,² teniendo en cuenta -y apelando a un criterio justo- que a ésta última no siempre le corresponde el título de arte. Los procesos de apropiación que le definen conlleva además a internalizar los significados procedentes de otras manifestaciones aglutinadas a su alrededor, como el video clip o el baile que caracteriza a un género en específico.

4. Interludio. Metodología

Para la realización del trabajo global se elaboró y puso en práctica una estrategia metodológica basada en la triangulación de la perspectiva cuantitativa y cualitativa. La primera se explicitó en la realización de una encuesta que apuntó al examen de varias directrices del consumo musical poco o nada referidas en

² Resulta tentador pensar entonces, en un divorcio entre tradición musical e industria cultural, pero la urdimbre de procesos culturales y comerciales que hilvana esta última (donde se ubican también los consumos), no desconoce el patrimonio de los pueblos.

estudios cubanos precedentes³. A su vez, también se utilizaron las pistas informativas que habían dejado otras encuestas de consumo cultural realizadas en el territorio santiaguero. En esa ruta se diseñaron y pusieron en práctica instrumentos de corte cualitativo: observación participante, descripción etnográfica, entrevistas abiertas y en profundidad, así como grupos focales. Los mismos permitieron ahondar en las acciones y significaciones de los jóvenes en relación a los hechos musicales que determinan una parte importante de sus universos simbólicos ceñida al entretenimiento.

La unidad de análisis se constituyó por jóvenes santiagueros con edades límites entre los 15 y 30 años teniendo en cuenta que "en términos generales la juventud se ha fijado, aproximadamente entre los 15 y 29 años de edad, dividiéndose a su vez en tres tramos: de 15 a 19 años, de 20 a 24 años y de 25 a 29 años" (Gómez Suárez, 2011: 21). En la presente se utilizó esta sub-clasificación etaria para dirimir -si existían- diferencias en relación a las generaciones. Precisamente la puesta en práctica de este experimento metodológico reveló resultados concretados en la sección correspondiente a las preferencias musicales.

La elección de los jóvenes para todos los instrumentos de investigación fue aleatoria y a criterio de la investigadora, por lo cual se transitó por una diversidad de espacios que permitieran la mayor variedad posible de encuestados y entrevistados, donde a su vez, todos los de 15 a 30 años⁴ tuvieran las mismas posibilidades de ser elegidos. En ese sentido están presentes los espacios laborales y educativos, ambos estatales o privados. También se penetró en circuitos oficiales religiosos con alta presencia juvenil y públicos informales dentro de vecindarios, donde varios jóvenes fueron escogidos al azar.

Estudiar anteriores encuestas permitió vislumbrar, en primer lugar, el lugar preeminente que ocupa este tipo de consumo en comparación con otros. También posibilitó polemizar algunos detalles en su confección y análisis, por ejemplo; en todas las encuestas cubanas en relación al ítem referido al tipo de música, una de las que casi siempre ocupa lugares cimeros es la conocida "música romántica", y así también responden los jóvenes cuando se utiliza la técnica de entrevista. Sin embargo, si de ser justos se trata, la música romántica en sí misma no es un género musical, sino un conglomerado que aúna a algunos más por el contenido que por la forma. Ello entraña una dificultad en el momento de escindir cada género musical propiamente dicho preferido por los jóvenes dentro del paraguas que significa la música "romántica".

La cuestión del género musical sigue siendo problemática toda vez que son taxonomías epistémicas realizadas sobre criterios históricos, culturales y musicológicos, todos juntos, cuyas fronteras se consideran terrenos cenagosos, más en algunos casos que en otros (Domínguez, 2010). Esta fragilidad clasificatoria se entorpece más en los tiempos actuales. Se ha vuelto casi una moda, negocio o simplemente un hábito de la siempre bienvenida experimentación, la creación y renovación musicales sobre la base de la fusión.

Para resolver el problema se contó con instrumentos de corte cualitativo, entrevistas previas y observación que permitieran dilucidar cuáles eran las músicas más representativas dentro del termómetro popular de la "romántica". Al final se concluyó en 4 géneros: la balada, el pop, el pop-balada y la bachata. La acentuación del gusto se evaluó a través de la fusión de una escala ordinal y otra nominal.⁵

5. Track número tres. Consumos y espacios cotidianos

Puede parecer un mito más, pero el slogan folclorista que expone a los cubanos como buenos bailadores y músicos no parece ser tan descabellado cuando se mira a fondo nuestra vida cotidiana. Y es que la rítmica y cadenciosa musicalidad del cubano resulta en sí mismo un rasgo casi patrimonial, cuyo cordón umbilical les conecta con la cultura africana. Por lo menos, así lo demuestran los primeros resultados del estudio.

³ La encuesta se diseñó en tres secciones que abarcaron desde preguntas de poca complejidad y fáciles de obtener como los espacios de socialización hasta la indagación de otros elementos como lo fueron la disección por géneros musicales para la medición del gusto. Este ejercicio, por lo general queda fuera en las encuestas de consumos.

⁴ Se decidió entender solo un poco más el límite etario superior por constituir un espectro más amplio que nos permitiera visualizar mejor las diferencias generacionales.

⁵ Muy frecuente (5), frecuente (4), relativa frecuencia (3), pocas veces (2) y nunca o casi nunca (1). Para evaluar los resultados que denotaban preferencias se tuvieron en cuenta los señalamientos de 5 y 4 relativos a muy frecuente y frecuente.

Llama la atención el alto número de jóvenes que asumieron haber participado en actividades relacionadas con la música, aunque sólo aproximadamente un tercio de ellos habían transitado por algunos de sus niveles de enseñanza. Este dato provoca la reflexión sobre la acentuada disposición juvenil al servicio de tales actividades, pero sobre todo, en el posible talento musical empírico.

La mayoría de los participantes en actividades musicales coincidieron ser del sexo femenino e incluso se develó mayor número de féminas que de muchachos vinculadas a su estudio. Aventurar una conclusión de género que responda a este hecho sería arriesgado, pero al menos es posible pensar en el papel que la cultura desempeña en la enseñanza musical, sobre todo desde el ámbito familiar. Recordemos que hace un poco más de medio siglo atrás la práctica del piano era un emblema de "buenas costumbres" cuando no una marca de pertenencia a la burguesía, y le era asignado sobre todo a las féminas, "señoritas del hogar". Incluso aún más atrás en el tiempo M. Weber nos recuerda que el piano doméstico emplazado en el espacio del living o sala de visitas y sobre todo en el siglo XIX era el emblema de la naciente burguesía (1971: 1176).

Al abordar las prácticas culturales y los consumos se advierte que la música sigue ocupando uno de los lugares cimeros. En pasadas encuestas el audiovisual, la música y la socialización fraterna (estar con amigos) se codeaban en los primeros puestos en tanto los más frecuentes, datos que se ratifican en el presente aunque se evidencien ligeras variaciones al respecto.

Oír música ocupa el primer lugar en el gusto juvenil, seguido por la asistencia a festividades públicas como carnavales o verbenas. Con respecto a los últimos cabe recordar que su organización responde en buena medida la creación y ambientación de espacios públicos musicales. Le continúan la socialización fraterna que en nuestros instrumentos metodológicos fue referida como "estar con amigos" y el visionaje de DVD o video, el cual ocupa el cuarto lugar seguido por aquella que señala pasear o salir.

Ahora bien, la socialización amistosa de los jóvenes constituye una práctica cultural abarcadora. En cualquier lugar de la trama pública, en el espacio privado de los hogares o de alguna institución los jóvenes socializan: conversan, susurran, ríen y al final se ponen al corriente sobre los acontecimientos que para ellos guardan más significación. Ahora bien, muchas veces como telón de fondo de las conversaciones se puede escuchar los sonidos de alguna música, o incluso es la música, el video clip o alguna figura de su mercado uno de los temas de conversación.

En trabajos de observación dentro de espacios públicos barriales, ha sido recurrente encontrar a grupos de jóvenes reunidos y escuchando música en los escalones externos (domésticos o de instituciones de servicio), que caracteriza a cierta tipología arquitectónica ajustada a las exigencias topográficas del accidentado terreno santiaguero. Muchas veces este grupo de jóvenes, casi siempre no más de siete, tiene algún aditamento que proyecte el sonido, o expone en la parte frontal de las viviendas algún equipo de mayor envergadura y por supuesto mayor potencia sonora. La última no es una práctica exclusiva a los jóvenes⁶, aunque bastante frecuente en ellos.

Por otro lado, la recepción radial constituyó uno de los consumos menos señalados; se ratifica así el resultado de investigaciones anteriores que demostraron un descendimiento del mismo para las jóvenes generaciones. Ello no significa que se ignore la radio, sólo se escucha poco. Ahora bien, se tuvo a bien desglosar como se comportaba la recepción radial para los jóvenes en términos de géneros radiofónicos tras la finalidad de hacer emular el musical en comparación con los otros. En ese sentido se corroboró que si bien es el consumo de radio una de las prácticas menos favorecidas, son los espacios musicales los más sobresalientes entre aquellos que todavía lo subrayan. En suma, dentro de un ámbito de prácticas culturales donde el consumo radial se halla cada vez más amenazado por la indiferencia juvenil y la competencia tecnológica, la opción más resistente corresponde al musical.

En relación al tópico "Espacios de recreación y ocio" se evaluó qué puesto ocupan los musicales en la lista de preferencias, y para ello se tuvo en cuenta la peculiar y polifacética disposición de nuestros espacios de recreación gracias a la cual un mismo lugar sirve de plataforma a más de una manifestación escénica. Por ejemplo: los teatros son receptores de músicos, artífices de la danza, lo mismo que de obras humorísticas; y las salas oscuras de los cines - quizá un hecho más contrastante- puede albergar del mismo

⁶ En las fiestas familiares, se ha vuelto costumbre que junto a las botellas se halle un equipo de música de gran envergadura sonorizando todo el panorama vecinal.

modo las obras del séptimo arte que a los humoristas y cantantes. Dada esta singularidad delimitamos los espacios de recreación con las actuaciones más frecuentes de sus salones.

Una primera mirada a las cifras parecería dudosa y contradictoria, pues la mayoría del público joven marcó de frecuente la asistencia al teatro; pasa a ser así la opción más señalada cuando al mismo tiempo no es precisamente el arte dramático una práctica favorita⁷. El aparente misterio se dilucida en la denominación con que se tituló cada espacio con estas características, en el presente caso "Teatro espectáculos humorísticos", lo cual explica que esta asistencia está dada por el interés en el humor.

Muy parecido y continuándole en este listado de preferencias se ubica la asistencia a los cines ante la presentación de los mismos espectáculos. Sendos señalamientos dejan al descubierto que los jóvenes gustan más de ir al cine tras dichas motivaciones que por la exposición del séptimo arte, así como ir al teatro cuando se trate de esta singularidad de la escena.

Por otro lado, casi la mitad de los jóvenes también resaltó la asistencia a teatros pero tras el objetivo de disfrutar espectáculos musicales. Aquí se presenta un dato a destacar. Si se compara la práctica de oír música, la misma que ocupa uno de los lugares cimeros entre las prácticas de consumo, con su búsqueda a través de la asistencia a espectáculos, la última merma considerablemente. Una mirada antinómica que permita comparar estas dos maneras de estar en contacto con la música demuestra su permanencia y preferencia en la vida cotidiana, en tiempos y espacios variables; domésticos o públicos.

La asistencia a conciertos supone la búsqueda del disfrute en el placer estético implícito en la escucha y en el mismo espectáculo, las ganas de bailar satisfechas en el público cuando se trate de géneros bailables y la socialización que casi siempre se genera en torno al hecho musical. La realización de entrevistas grupales y grupos focales evidenció precisamente que los jóvenes tienen ganas de aliviar la rutina semanal laboral o escolar; por ello salir de sus casas, bailar, comunicarse en ambientes musicalizados y en síntesis conectarse al sonido mediante espacios apropiados de disfrute, representa una buena opción para las parejas o grupos.

Aun así, dicha asistencia también supone esfuerzos añadidos que descansan en el desplazamiento – tortuoso⁸– de los jóvenes hacia el recinto de la función. A ello se le añade que la cotidianidad de la música y la facilidad de personalizarla a través de la tecnología se imponen, de ahí que resulte más frecuente estar en contacto con ella, al menos como compañía. En ese sentido, cabe recordar la reflexión de Alphons Silbermann:

(...) el silencio de la soledad hay que llenarlo con el fondo de ruidos musicales, con mucho jaleo. Así se motiva la actitud de un gran número de oyentes en la consumición de la sensación: la persona que está sola se aferra a la música mientras hace sus trabajos caseros, escribe cartas o lee novelas, mientras anda de aquí para allá, hace la comida, espera una llamada telefónica o no puede dormir. (1961: 261).

Así mismo también lo refieren los jóvenes, la incorporación de la música en la vida cotidiana es constante. Se conectan a la música cuando caminan hacia la escuela, el trabajo o a cualquier sitio, cuando realizan ejercicios físicos, los quehaceres del hogar, van al baño, duermen, e incluso algunos durante las clases no prestan atención para cederle el paso a la escucha musical. Ante la pregunta de por qué eligen el acompañamiento sonoro armonizado ellos brindaban disímiles pero comunes respuestas: entretenimiento, relajación, motivación para hacer las cosas, reflexión, incluso un chico señaló: "si no oigo música cuando estoy jugando (video juegos) no gano, por eso tiene que estar".⁹

De todos modos, la asistencia a espectáculos musicales en teatros alcanza el tercer lugar entre las propuestas marcadas como frecuentes. Muy cercano, le continúan los espacios musicales cerrados, por encima, aunque seguido, por los espacios musicales abiertos. Si bien la diferencia no es demasiado profunda, se aprecia cierta preferencia por el primero que podría interpretarse como la elección de socializar en torno a la música bajo el amparo de espacios especializados y más íntimos, donde el baile

⁷ Así se comprueba en la encuesta realizada en el marco del proyecto *Jóvenes entre procesos de inclusión y exclusión sociocultural. Consumos y prácticas culturales en jóvenes universitarios del Oriente cubano* del 2012-2014. Centro de Estudios para el Desarrollo Integral de la Cultura.

⁸ Los avatares de la economía nacional se reflejan en buena medida en las dificultades del transporte público, que constituye a su vez el medio de desplazamiento más usado por los cubanos.

⁹ Entrevista grupal realizada por la autora. Octubre 2014.

constituya una de las actividades características pero el ambiente disponga de suficiente confort. Esta información puede ser especialmente valiosa para las autoridades nacionales y preferentemente locales de la institución cultura.

Se vale también decir que algunos, los que todavía no trabajan, no manifestaron diferencias sensibles entre espacios abiertos y cerrados. Para ellos, "hay que hacer de todo, y todo tiene su momento"¹⁰. Manifestaron así tiempos para ir a la discoteca, aunque no haya dinero y otros para estar en la calle con los amigos.

Por su lado, los "medios masivos de comunicación" desempeñan un rol importante en la recepción de audiovisuales donde el musical ocupa un lugar preeminente. Los musicales se visualizan fundamentalmente en formatos Videos/DVD e incluso en las computadoras; formatos y programas que superan en una sensible diferencia la recepción de la programación televisiva habitual.

Para los jóvenes existen evidentes ventajas en la programación audiovisual conformada por ellos mismos. En primer lugar, se auto gestiona y visualiza a su antojo, dándoles la sensación de libertad para elegir y/o comprar los productos que van a formar parte de sus listas de ocio y entretenimiento; por lo general renovadas constantemente. Por otro lado, se caracteriza por contar con diversas fuentes de procedencia, lo cual demuestran una dinámica circulación que bien se aviene al fenómeno que Alain Basail describía en el 2006 sobre los circuitos alternativos de recepción audiovisual, los mismos que ahora no sólo son la competencia de la programación televisiva habitual, sino el sustento mayoritario del imaginario audiovisual por lo menos juvenil.

En relación a los "medios para escuchar la música", sobresale el uso del DVD, por encima, aunque muy cercano a los equipos de reproducción. Los aditamentos personales tecnológicos como el pendrive (MP3, MP4 o Ipod) al igual que el uso de la computadora en función reproductora fueron señalados por más de la mitad de los jóvenes, seguidos por los celulares. Alrededor de un tercio también subrayó como un medio de escucha importante e involuntario los equipos cuyos sonidos invaden los espacios públicos, informales y cotidianos.

Un dato que llama la atención es la superioridad de uso como reproductor de música del Video o DVD en relación a los equipos destinados propiamente para ello. Una de las causas estriba en la facilidad de los formatos de reproducción audiovisual para seleccionar la música toda vez que tales equipos permiten visualizar las listas en toda la pantalla. Por otro lado, la adquisición de los DVD puede ser más factible que la de un equipo de música, pues los primeros aportan dos opciones de consumo: música y audiovisuales, los segundos, aunque reproducen con mayor calidad el sonido musicalizado, se limita al audio. No es ocioso recordar cómo paulatinamente la música sólo como sonido ha cedido terreno a su fusión con el audiovisual; un compromiso que asegura su carácter de espectáculo y en función del cual se fertiliza todos los días el engranaje de las industrias del entretenimiento.

"Las vías para conseguir la música", por su parte constituyó otra variable evaluada. En primer lugar y casi con exclusividad se ubicó la distribución musical informal por medio de amistades, la llamada "mano a mano". En segundo, y de sensible diferencia respecto al anterior se ubica la compra de música en los puestos privados de la calle.

A niveles muy bajos quedaron la búsqueda en la red universitaria intranet, la grabación en vivo en los conciertos y las tiendas de discos donde se venden los originales. El uso de internet para tales propósitos se ubicó en los puestos más bajos. Evidentemente en esta última se expresa una distancia radical que separa la magnitud el fenómeno internauta vivido por una gran parte orbe con el caso cubano, donde la red de redes se explicita más en la avidez juvenil de su uso que en la real participación de usuarios, un hecho que tiene como trasfondo causas económicas.

También se percibe claramente una vez una de las peculiaridades de la industria fonográfica cubana y en general del universo sonoro de la isla. Su canal fundamental de distribución depende de la red informal de intercambio. Incluso la comercialización depende en gran medida de las ventas privadas, práctica basada en la piratería y penada en varios países del orbe, pero que en Cuba dadas las limitaciones de la industria discográfica por satisfacer la demanda del público natural se vio legalizada desde el 2008 (Pedroso, 2008: 67-70).

¹⁰ Ibidem

6. Track número cuatro. Para los gustos canciones y para canciones preferencias musicales

Interminables carpetas digitales sonoras viajan diariamente con los más afortunados consumidores, le esperan en los almacenes privados de la PC, el pendrive o los discos compactos. Otros esperan encender la radio o televisión, o al menos la fiesta del fin de semana para ponerse al día con lo nuevo y más mediático en la escena juvenil. Casi semanalmente se conforman listas de éxito de programas radiales y televisivos, al tiempo que otras se articulan en un termómetro popular que no siempre es simbólico. Lo cierto es que un rosario polifónico de preferencias transita diariamente por el universo sonoro de los jóvenes y en ese sentido se refiere la segunda parte de la investigación. En esta sección el desglose por grupos etarios fue primordial, pues permitió visualizar diferencias sensibles por edades e inclusive por sexo.

En la cúspide se ubica la popularmente conocida música romántica. Bajo su alero se halla primeramente la preferencia por "la balada", cuyo aumento se evidencia de forma proporcional a medida que lo hace la edad de los jóvenes. En este ítem prevalece además el sexo femenino. "El pop-balada" y "el pop" no mostraron niveles significativos de diferencias generacionales, ni de género. Por el contrario, el gusto por "la bachata" disminuye, y lo hace acentuadamente a medida que aumenta la edad.

Un *close up* en este punto posibilitó advertir una notable presencia de la denominada canción ligera o comercial dentro del conglomerado música romántica, donde la balada (no siempre tan ligera y de hecho con grandes hits) ocupa un lugar central, seguida de cerca por los otros géneros. Tales resultados se ajustan al trabajo que desempeñan las transnacionales de la música, en el diseño y envase de buenos, mediocres y malos exponentes pensados para seducir a un público que espera ver reflejadas sus inquietudes universales.

De buenos o malos intérpretes –"porque hay de todo en la viña del Señor"- las melodías "románticas" son generalmente fáciles de aprender, memorizar, cantar y, a su vez, estar al tanto no sólo de las sonoridades mediatizadas, sino también, y a veces con más fuerza, del estrellato musical. Una vez aprehendidas, en pleno proceso de consumo musical, devienen en cotidianas, evocadoras de memorias, tiempos pasados y presentes, pero a su vez jugado el rol de mediadoras entre los propios jóvenes, una manera más de expresar que se está a la moda, se vive el aquí y el ahora. El tema, o si se quiere, megatema amor/desamor prevalentemente de pareja también le da espacios -aunque mucho menores- a otros: la amistad, la autoayuda, situaciones cotidianas y hasta problemas sociales.

Ahora bien, resulta un hecho curioso que con un género de larga tradición en las culturas musicales caribeñas como la bachata el comportamiento del gusto juvenil adquiera aquellos matices en relación a las generaciones. No parece ser fortuito. En el actual 2014 la bachata se ha convertido en uno de los géneros más mediáticos, visibles en la moda musical a partir del auge de algunos intérpretes extranjeros como Anthony (Romeo) Santos o Geoffrey Royce Rojas (Prince Royce). Tanto la alta mediatización de este género en consonancia con algunos de sus cantantes semantizados en el crisol de una industria musical que con ello apunta preferencialmente al público joven-adolescente, sobretodo femenino, podrían considerarse condicionantes para que sean aquellos más apegados a la adolescencia quienes la prefieran. Tampoco es un hecho nuevo ni aislado; la acción empresarial que emprenden los oligopolios mundiales de la música en la construcción y lanzamiento de íconos musicales destinados al público juvenil es una de sus más tradicionales empeños hacia el fácil entretenimiento y el consumo.

Teniendo en cuenta la importancia de la moda sonora en la construcción del universo simbólico musical juvenil, se tuvo a bien insertar entre los disímiles géneros a señalar uno abierto referido a "cualquier música pegada". El mismo tuvo como finalidad evaluar el apego de los jóvenes a la moda musical, pues muchas veces el éxito no depende del género en sí, sino de lo mediatizado que pueda ser el hit o su videoclip¹¹. En ese sentido la evaluación de la bachata coincide con éste ítem, pues quienes más

¹¹ Una de las características del consumo en las sociedades actuales es el carácter efímero de las mercancías y los estilos de vida edificados sobre ellas. Se visibiliza así la obsolescencia, constante movilidad y proliferación de alternativas de consumo, así como adquisición y la eliminación sistemática de los bienes. De acuerdo a ello, los cambios constantes y metódicos en las mercancías han llevado a una desvalorización del ideal de permanencia, de lo estable, en donde la norma es la valoración hacia lo nuevo en sí mismo (Lipovetsky, 1986; 2002). La obsolescencia se puede entender también en el marco de los productos culturales y en especial en la música, hecho comprobable en la permanente y fútil transformación de la moda musical.

“muy preferido y preferido” fueron los jóvenes más cercanos a la adolescencia 16-19 años, aunque a nivel general el mismo no alcanzó mucho más puntaje. Prácticamente sólo los jóvenes de este subgrupo lo señalaron. En este mismo caso y ejemplo representativo se halla el fenómeno, probablemente de turno, del “pop coreano”. Muchas chicas adolescentes refirieron su afición hacia él, desencadenada gracias a la alta demanda de “doramas”, seriales de procedencia surcoreana.

La música urbana, electrónica y la popularailable le continúan a los géneros anteriores en las listas de preferencias. En primer lugar se ubica el “reguetón” tanto de factura nacional como internacional, los mismos que al igual que la bachata muestran una disminución de cifras a medida que ascienden las edades evaluadas. Por otro lado, se remarca una tendencia masculina más que femenina en el gusto por este ritmo, cuyas causas se rastrean en las propias características del reguetón; masculino por excelencia. Franco de críticas por considerarse machista, misógino, lo cierto es que nació pensado por hombres para describir situaciones sociales marginales. Allí la mujer ocupa un papel especial, como objeto del deseo masculino, más allá de lo erótico pisa el terreno de lo sexy o lo pornográfico. En menor medida también se rastrean algunas canciones que se despojan de vulgaridades y apuntan al amor femenino, muchas veces en la misma línea creativa que las canciones “románticas” ligeras.

El discurso hacia otras realidades apegadas al estereotipo de lo marginal, sigue albergando una visión masculina referente lo mismo a la calle, al barrio, conflictos o supuestos conflictos entre los propios cantantes por sobresalir en el gusto popular (la llamada tiradera), el énfasis en las pretensiones materiales, también la diversión, el baile, y por qué no temas universales como el humor, la amistad y una vez más amor. Esto podría explicar por qué la balanza de las preferencias hacia el reguetón se inclina más hacia los jóvenes que las jóvenes, en contraste, aunque no tan marcado, con la balada.

Siguiendo la ruta de preferencias continúa el merengue, que no aporta diferencias significativas entre gustos generacionales. Sin embargo, sí pasa con los sucedáneos: “la disco” o “techno” y “la salsa o timba”. En los primeros, se trata de referencias generales a la disco y todos los géneros afines. En este ámbito se observó una disminución abrupta inversamente proporcional a la edad, lo cual hace pensar que son los apegados a la adolescencia quienes se involucran más regularmente con estos sonidos electrónicos. En los segundos se pretendió abarcar la música popularailable cercana al fenómeno salsero que en nuestro país también se traduce con fuerza en la escena timbera. En ese sentido se advierte que las preferencias aumentaban al tiempo que lo hacen los grupos etarios, todo ello a través de una diferencia más escalonada que la visualizada en los datos de la música disco.

La salsa y la timba al igual que la disco constituyen músicas para bailar, criterio que no las reduce a ello. La primera se caracteriza por una danza en parejas, para la cual se requiere dominar singulares figuras de baile que no todos conocen. De hecho, es justo en la adolescencia y juventud cuando la socialización grupal impulsa a los bailadores a apoderarse del terreno danzario de esta música. Baile semi-espectacular, frustación de algunos y deleite de otros, lo cierto es que constituye una de las tradiciones más arraigadas en el contexto músico de ocio cubano. En la orilla opuesta se halla el caso disco, cuyos beats fuertemente percutidos, invitan lo mismo a contorsiones corporales sin esquemas preconcebidos, que a sentir mediante la conexión al sonido la desconexión del mundo circundante. Bien pudieran habitar allí algunas causas de las diferencias preferenciales por generaciones. Sin embargo, sería un profundo error soslayar la significación de la música como producto cultural y los ciclos de la moda musical, ambos con un rol si no más significativo, al menos de peso en dicho eslabonamiento.

Hasta aquí se han expuesto los géneros más subrayados en las preferencias juveniles. Aun así, todavía se pudieron constatar otros datos sobre la estructuración del gusto musical con respecto a otras músicas, menos elegidas por la mayoría. En ese caso se halla la de concierto expresado en la instrumental (también llamada clásica y con menos justicia culta) y la coral. El gusto por la primera asciende escalonadamente por generaciones, similar a algunos de los anteriormente descritos. La música coral posee muy poca presencia con puntajes de muy preferido y preferido en todos los grupos etarios, aunque señalada exclusivamente por el diez por ciento del total.

Se prestó especial atención a la trova teniendo en cuenta su tradición centenaria en la ciudad y la permanencia de un Festival¹² que cada año gana adeptos e involucra no sólo a los intérpretes y

¹² Se refiere al Festival de la trova Pepe Sánchez, el más longevo todavía en vigencia desde el triunfo de la Revolución en 1959 pues se desarrolla desde el año 1964. Tiene como fin primordial presentar y a su vez promocionar a nuevos y

compositores sino a todos los amantes de la buena canción¹³. Se tuvieron en cuenta la trova tradicional, la nueva trova y la novísima; todas ellas poco señaladas y de las cuáles la segunda alcanzó más puntuación. Fue posible evidenciar que en toda la trova, dividida metodológicamente en sus tres momentos fundamentales aunque fue poco señalada en general se incrementó la preferencia a medida que avanzaba la edad de los encuestados, del mismo modo que ocurría en los anteriores ritmos.

Muy solapados, y casi a niveles inapreciables quedaron géneros como el rap, hecho relevante si se mira comparativamente los altos niveles del reguetón, cuyos vasos comunicantes son históricos, y el rock, aún con menos presencia que el anterior. No quiere decir esto que nos e escuchen tales géneros. El dato apunta más precisamente hacia la formación de públicos de poca membresía pero bien definidos, los mismos que pueden convertirse en el gen de la formación de culturas.

7. Beat número seis. Blasfemar y silbar: Consumos musicales involuntarios

Estudiar la singularidad el consumo musical, en vez de considerarlo sucintamente como uno más, entre la pléyade de datos adquiridos en las investigaciones de consumos culturales, reviste un beneficio especial. Consiste en la consideración detenida de la expresión artística que le da forma, la música. Este ha sido uno de los puntos flacos de los estudios de consumos en las artes, el marginar las peculiaridades de las expresiones artísticas, lo cual redundaba en una globalización de datos que puede complejizar el entendimiento de las maneras y las causas radicadas en el corazón mismo del proceso.

Cuando se ubica la mirada sobre las disímiles encuestas de consumos, en especial los cuestionarios o sus secciones correspondientes a la parte musical, sobresale un maremágnum de gustos sonoros que dependen en buena medida de regiones geográficas y áreas culturales. En este estudio si bien se describen e interpretan los gustos musicales juveniles, también se tuvo como premisa el abordaje de una dimensión muy poco percibida y aún menos estudiada por los interesados sobre el tema, la involuntariedad del sonido y uno de sus corolarios; la apropiación melódica a disgusto. Este rasgo presente aunque soterrado en algunas cruzadas musicológicas, ya fue explicado en la sección teórica pero será ilustrado aquí con los resultados del trabajo metodológico desarrollado.

¿Te has sorprendido alguna vez tarareando alguna canción que te disguste? Uffff un montón de veces, esa de... no la resisto, y como me atormenta, tanto que después la canto ahí, sin darme cuenta.

Esencialmente así inician muchas de las conversaciones con jóvenes, y del mismo modo las herramientas metodológicas dirigidas a este tipo de consumos. Apropiaciones propiciadas, en parte, gracias a la estructura social y urbana de la nación cubana, la misma que fecunda una constante intersección de sonidos y gustos. A ello se le suma una inactividad de normas judiciales de convivencia que en la praxis de la vida cotidiana coadyuva el tránsito indiscriminado de sonidos musicalizados, de volúmenes diversos y en horarios indistintos. En virtud de tales condicionantes, la apropiación musical se puede desarrollar con diferente medida, en cualquier espacio social. Bien cabe el ejemplo del sujeto que en su hogar comparte involuntariamente las melodías que su vecino o el barrio en general reproducen a altos volúmenes o aquel que al viajar en el transporte público no escapa la música proveniente de los dispositivos de sonido instalados en el lugar.

Este hecho provoca cierta comunión entre los consumidores a gusto, pero al unísono molestia e irritación a otros. Ambas actitudes, aunque contrapuestas, pueden fusionarse en cierta sinergia desarrollada al compartir la música, pues el mismo sujeto intolerante muchas veces repite sin contradicción la melodía escuchada o marca con su cuerpo el ritmo si es fuertemente percutido.

Las preguntas llevadas a cabo en esta sección se respondieron sólo por el cincuenta y siete por ciento de los encuestados, aunque en las entrevistas todos hallaron respuestas personales a las

veteranos talentos de la canción trovadoresca de Cuba y en especial de Santiago, y de esa forma revitalizar cada año el gusto por este género.

¹³ Se refiere al complejo *Canción*, uno de los denominados complejos musicales que conforman los grandes s de la música cubana según el musicólogo y maestro Argeliers León. Al interior del mismo, también se reconocen por ejemplo el bolero y el feeling.

interrogantes. Sus principales obstáculos metodológicos se hallaron en la poca convencionalidad de las preguntas y la apelación a la memoria del encuestado o el entrevistado. En caso de la realización de las encuestas este último factor fue aún más riesgoso para el buen desarrollo de la investigación, pues su carácter impersonal provocó que casi la mitad no tuviera la disposición para responderla. Amén de los escollos metodológicos y conscientes del riesgo que suponía añadir una sección como ésta en la investigación se pudieron construir datos convertidos en los resultados que a continuación se exponen. En esta parte no resaltaron distancias acentuadas en relación a la edad, las generaciones o el género como se visualizó en la segunda sección.

En primer lugar muchos de ellos recuerdan con desagrado una fraseología de canciones que aunque no les gusta, se han sorprendido cantando. Conciertan en recordar textos que provienen del estribillo o coro de las canciones, hecho que se explica con obviedad: al estribillo corresponde la estrofa repetida una y otra vez, pensada para facilitar la comunión del público con la melodía, que debe ser, por lo general sencilla, sobretodo tratándose de música popular. En menor medida los jóvenes aluden al título de las canciones, lo cual indica que no necesitan conocerla para apropiarse melódicamente de la misma. También señalaron o cantaron algunas frases musicales procedentes de las estrofas delanteras. Los siguientes fueron algunos ejemplos:

Darte un beso, (primer verso del estribillo proveniente de la canción homónima de Geoffrey Royce Rojas [Prince Royce]), referida por joven de sexo masculino cuya edad se halla entre los 15 y 19 años.

Vivir mi vida (título y frase del estribillo proveniente de la canción homónima del intérprete puertorriqueño Marc Anthony) referida por joven de sexo femenino cuya edad se halla entre los 15 y 19 años.

Quien fue sino fui yo (del estribillo de canción *Quien fue* de la intérprete cubana Haila María Mompíe), referida por joven de sexo femenino cuya edad se halla entre los 20-24 años.

Hablo poquito español (del estribillo y título homónimo de la canción de dúo cubano LKM), referida por joven de sexo masculino cuya edad se halla entre los 25 -30 años.

Los aretes que le faltan a la luna (frase de estrofa de la canción *Los aretes de la luna* del compositor José Dolores Quiñones, que popularizó el intérprete cubano Vicente Valdés, figura icónica del bolero), referida por joven de 30 años de sexo femenino.

Una rápida mirada sobre estas frases devela en primer lugar, la prevalencia de melodías que estuvieron o permanecen en los primeros peldaños del *hit parade* popular, en otras palabras, de moda. Resulta interesante el caso de aislados jóvenes en quienes la marejada melódica de ciertas canciones provoca el efecto contrario al gusto, a pesar de un consumo consensuado en positivo al interior de grupos juveniles donde se les incluye. En este caso es representativo el joven que refirió su disgusto (incluso de manera expresiva) por la canción *Darte un beso*, justo en medio de una oleada de opiniones a favor de la bachata¹⁴ y de ésta en particular.

Y es que el gusto, aunque condicionado socialmente –en lo cual repercuten las interacciones del y con los grupos, colectivos o generaciones (Megías y Rodríguez: 2003; Alphons Silbermann: 1961) se construye individualmente. El placer; su rasgo *sine qua non*¹⁵ va unido al sujeto. Es la eterna balanza que actúa en la constitución del gusto musical, su concepción individual y socio/colectiva.

El conocimiento, reconocimiento, memorización y reiteración de melodías y textos, separados o fusionados que forman parte de las canciones, expresa cierta apropiación de músicas, que no necesariamente se explicita en grado mínimo, pues a veces los jóvenes conocen más datos sobre figuras del panorama musical, que el investigador que los interpela.

¹⁴ Se considera pertinente recordar este dato que salió a la luz en la segunda sección: los jóvenes pertenecientes al primer grupo etario son quienes más se sienten atraídos por este género, que en general es un hit del momento.

¹⁵ Para analizar *el gusto* resulta casi obligación del investigador retomar las ideas de E. Kant en una de sus obras clásicas: *Crítica del juicio*.

En segundo lugar también se reconocieron los correspondientes intérpretes musicales, así como su nacionalidad. En menor medida apuntaron a algunos aspectos físicos: por ejemplo “ella es gordita, o él es bajito”, frases de dos jóvenes concernientes a cantantes cubanos. En tercer lugar algunos aludieron a los elementos estéticos que conforman la imagen e identidad artística de los intérpretes. Tales resultados ponen de relieve una vez más el poder que la imagen audiovisual ha ganado y sigue conquistando en el plano de la música. No cabe dudas que al menos en el terreno del consumo, el diseño de la imagen artística ocupa casi la misma significación que las aptitudes vocales del intérprete, lo cual se explica en la evidente y globalizada conversión de la música en espectáculo.

En cuarto lugar y en menor medida se comunicaron juicios de valor sobre los cantantes, sus puestas en escena y canciones específicas. “Qué mal lo hace”, “que mal le queda esa canción”, “eso no sirvió” fueron algunas frases repetidas, adagios del gusto. Ahora bien, no es fortuito que este sea el aspecto menos reiterado por los actores. El juicio de valor, en este caso, implica una maduración de pensamiento con respecto a alguna producción musical, incluidos su intérprete o la puesta en escena. Inclusive cuando tal madurez no se ha efectuado *strictu sensu* y estas sólo constituyen expresiones de desagrado dichas con liviandad, no pierden su carácter de juicios de valor que adquiere sentido individual. Además expresan de manera tácita la incorporación mental de la producción musical que desagrada al joven. Se ha producido la apropiación y en consecuencia el consumo.

8. Bonus track. Conclusiones

No caben dudas que la música constituye al mismo tiempo un hecho individual y social, carácter dual que atraviesa la estructuración de gustos, preferencias y consumos musicales. Desde la intimidad del ser individual se evocan pasajes vividos que la experiencia almacena en los anaqueles de la memoria humana, y desde la participación social el actor queda imbuido en los sonidos de su época, sociedad y grupo de pertenencia. Con tales prerrogativas se erige la presente investigación sobre consumos musicales en jóvenes de la ciudad Santiago de Cuba.

La música ocupa una posición prácticamente ubicua en la vida cotidiana juvenil, al tiempo que adquiere disímiles senderos de significación. Los primeros resultados advierten sobre la disposición y abundante participación de los jóvenes en actividades compenetradas con el hecho musical, al menos una vez en su vida, al tiempo que la educación en escuelas de música no es una opción que subrayan las mayorías.

En cuanto a los gustos y preferencias musicales se evidenciaron distancias profundas en la y generacionales y por tanto epocales. Los géneros más sobresalientes fueron la balada, el pop, el pop balada y la bachata, todos como parte de es conglomerado genérico conocido popularmente como música romántica. En segundo lugar quedó la música urbana expresada en el reguetón y en tercero quedaron casi a al misma distancia la timba, la disco y el merengue. A niveles más bajos de preferencias se ubicaron la música clásica, la trova, el rap y el rock.

La distinción del presente estudio se alcanza en el ítem referido a los consumos musicales involuntarios; apropiaciones desarrolladas dada la saturación sonora y el hecho de compartir constantemente y a disgusto melodías que desagradan el gusto individual. Al respecto las apropiaciones se evidencian en el reconocimiento y memorización de la música, sus textos subrayados, intérpretes, la puesta en escena y hasta los juicios de valor. Todo ello apunta hacia la incorporación de conocimientos y melodías que también forman parte del mundo sonoro cotidiano del sujeto joven.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2006): *Escritos musicales I-III. Obras completas*. Madrid: Akal.
- Basail, A. (2006): “Consumos culturales e identidades deterioradas. Políticas culturales y lo social cubano invisible”, en Basail, A. Ed.: *Sociedad Cubana Hoy. Ensayos de Sociología Joven*: 270- 295. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Callejo, Javier. (1995a), “Elementos para una teoría sociológica del consumo”, *Papers*, 47: 75-96.
- (1995b): “La construcción del consumidor global”, *Sistema*, 126: 77-96.

- Casanella L., González N., y Hernández G. (2005): "El reguetón en Cuba, un análisis de sus peculiaridades", en VII Congreso IASPM-AL, La Habana. [10/12/2009]. Disponible en web: casa.cult.cu/musica/iaspm/resumenes.doc.
- Colectivo de autores (2014): *Jóvenes entre procesos de inclusión y exclusión sociocultural. Consumos y prácticas culturales en jóvenes universitarios del Oriente cubano*. Santiago de Cuba: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Oriente. [Proyecto de investigación].
- Domínguez, Y. (2010): "Presentación al dossier de la revista", *Revista Cubana de Música Clave*, 12 (1-3): 2.
- García Canclini, N. (1999 [1993]): *El consumo cultural. Una propuesta teórica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gómez Suárez, L. (2011): "La juventud como categoría social", en Colectivo de autores Eds.: *Lecturas de la realidad juvenil cubana a principios del siglo XXI*: 10-31. La Habana: Centro de Estudios sobre la Juventud.
- Kant, I. (2006 [1790]): *Crítica de juicio*. Madrid: Espasa.
- Lipovetsky, G. (1986): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- (2002): *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Cabello, A. y Hormigos Ruiz, J. (2004): "La construcción de la identidad juvenil a través de la música", *Revista Española de Sociología*, 4: 259-270.
- Marx, K. (1981 [1894]): *El Capital*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Megías Quirós, J. J. y Rodríguez San Julián, E. (2003): "Jóvenes entre sonidos: hábitos, gustos y referentes musicales", *Instituto de la Juventud en España (INJUVE)*. [22 /12/ 2010]. Disponible en web: fad.es/sala_lectura/jovenesentresonidos.pdf
- Maffesoli, M. (2004 [1996]): *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades de masas*. México: Siglo XXI.
- Pedroso, X. (2008): *Panorama de la discografía en Cuba. 1990-2008*. La Habana, Cuba: Instituto Superior de Arte. [Tesis Doctoral]
- Silbermann, A. (1961): *Estructura social de la música*. Barcelona: Ariel
- Weber, M. (1971 [1922]): *Economía y Sociedad*. La Habana, Cuba: Editorial Ciencias Sociales.

Breve CV de la autora

Ligia Lavielle Pullés es Graduada de Historia del Arte y Máster en Desarrollo Cultural Comunitario, ambas titulaciones obtenidas por la Universidad de Oriente (Cuba). Actualmente trabaja en una investigación doctoral conjunta con las Universidades de Oriente y Amberes sobre culturas juveniles desarrolladas alrededor de la música. Sus campos de investigación se mueven entre los estudios de consumos, de juventud y la sociología de la música.

Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana

Between censorship and business: The industry of narcocorrido and the New Mexican regional music

Igael González Sánchez

Universidad Autónoma de Baja California, Mexico
igael.gonzalez@gmail.com

Recibido: 18-4-2016
Aceptado: 29-4-2015



Resumen

En este texto se ofrece una lectura sobre mecanismos de control mediático y los distintos posicionamientos y reacciones en torno al fenómeno de masificación del corrido de narcotráfico. En tanto manifestación con raigambre en las culturas musicales de la región fronteriza entre México y los Estados Unidos, el llamado narcocorrido emerge como testimonio de la violencia asociada a las actividades delictivas y queda inserto en la industria discográfica transnacional que aprovecha sus contenidos con oportunidad lucrativa, independientemente de la censura y distintos señalamientos de orden ético y moral conservadora. El análisis procede a la revisión de notas periodísticas y entrevistas con promotores y músicos de conjuntos regionales. Retomando los postulados de Howard S. Becker la producción musical del corrido de narcotráfico actual será caracterizada como una actividad sujeta a convenciones e inserta en lógicas de comercialización y difusión, en espacios donde su consumo y disfrute pasa por encima de cualquier prohibición basada en mecanismos de control social. Las autoridades por más que lo intentan, se enfrentan a una problemática no pueden de ninguna forma resolver: los corridos de narcotráfico son la parte visible y glamorosa de una problemática política, social y económica más compleja.

Palabras clave: censura, corrido de narcotráfico, industria cultural, música regional mexicana, narcocultura.

Abstract

This text offers a study about different positions and media reactions around the growing popularity of drug traffic and violence music. The so called narcocorrido, with roots in the musical cultures of the border region between Mexico and the United States, becomes a evidence of the violence associated with criminal activities. But, taking advantage of its contents with lucrative opportunity, get inserted into the transnational record industry regardless of censorship and accusations of conservative moral and other ethical discourses. Findings presented here precedes examination of newspaper articles and interviews with promoters and musicians of regional music bands. Retaking the postulates of Howard S. Becker, the musical production of narcocorrido will be characterized as an Art world, an activity subject to conventions into logical marketing and distribution spaces where its use and enjoyment passes over any prohibition based in social control mechanisms. The authorities however much they try, they face a problem cannot be resolved in any way: narcocorridos are the visible and glamorous part of a more complex political, social and transnational economic dynamics.

Keywords: Censorship, Drug Trafficking Music, Cultural Industry, Regional Mexican Music, Narcoculture.

Sumario

1. Introducción | 2. Lo narco como patrimonio maldito en la industria cultural | 3. Entre la prohibición y la censura | 4. Narcopop... ¿lo pop se hizo narco o lo narco se hizo pop? | 5. El último grito de la narcomoda... a manera de conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

González Sánchez, I. (2016): "Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 87-99. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.107>

1. Introducción

El saldo de los ajustes de cuentas entre bandas criminales, detenciones de “narcomenudistas” o decomisos por toneladas de droga de los cárteles y las no menos espectaculares e increíbles fugas o extradiciones de sus “capos” se ha vuelto común en la cobertura noticiosa del México contemporáneo. Cuando no en primera plana, estas notas alternan, tanto en la prensa impresa como en la electrónica, con muchísimas otras sobre la prohibición del narcocorrido y sobre atentados violentos en los que se encuentran involucrados artistas del género musical “grupero” (sobre todo aquellos que incluyen narcocorridos en sus repertorios).

Así mismo, en los medios han cobrado visibilidad algunas acciones gubernamentales que buscan la prohibición y censura del narcocorrido en algunas ciudades del norte de México como Chihuahua, Rosarito, Tijuana, Mazatlán, entre otras¹. Evidentemente, estas acciones vienen siempre apoyadas por los sectores conservadores de la sociedad civil, pues el tono del discurso se mantiene en clara oposición a la difusión pública de contenidos que resultan “apologías a la violencia”. De hecho, algunas de estas posiciones señalan abiertamente a los artistas e intérpretes de narcocorridos como los responsables de la degradación política y social en la que se encuentra el país, como si se tratase de una situación insólita y sin un trasfondo histórico (p.e. Septién, 2016; Hernández, C., 2015). Entre las medidas emprendidas destacan la censura mediática, la prohibición de su actuación en eventos públicos como ferias y bailes populares o su reproducción en espacios y transportes públicos (Franco, 2015).

Ciertamente, la prohibición de “la producción simbólica que describe la sociodiseña de los traficantes de drogas” se implementa “desde una posición ajena y contraria a las versiones oficiales” (Astorga 2005). Tal situación fue abordada hace ya una década por el sociólogo Luis Astorga en un artículo donde discutía sobre el debate suscitado entre legisladores, autoridades religiosas y empresarios de los medios de comunicación, a la vez que nos legaba una serie de preguntas:

En la lógica de los censores de casi todo el espectro político actual, ¿habrá que encarcelar en algún momento a compositores e intérpretes de los corridos de traficantes? Quien compone, interpreta o escucha esa música, ¿será acusado de participar en el crimen organizado? ¿Se creará el delito de “lavado ético”? (Astorga 2005: 163)

Once años después estas preguntas siguen teniendo vigencia. Tanto que, lejos de haber disminuido, las manifestaciones ligadas a la temática de la violencia y el narcotráfico aumentaron y se consolidaron en una lucrativa industria. Paralelamente, surgieron nuevos estilos y temáticas no sólo en los contenidos del narcocorrido sino en toda la producción de una estética que envuelve a la manifestación. Esto a partir del establecimiento de todo un aparato de producción y difusión que podríamos considerar como un “mundo de arte” (Becker, 2008), es decir, con convenciones propias y una división del trabajo en torno a este y que, en su lógica autónoma, crea una oferta mediática que discurre entre la programación aceptada en canales oficiales, o bien, funcionando a partir de disqueras independientes que logran sin muchas dificultades (dada la popularidad de la expresión) introducir a sus artistas en la farándula.

Dicho de otra manera, los productos mediáticos de la llamada “narcocultura” lograron crear canales de difusión autónomos. En ellos se congregan artistas y conjuntos con narco-temáticas (sobre todo aquella de la violencia explícita) estereotipadas que utilizaron todas las posibilidades de las nuevas tecnologías digitales y el internet, y que sin mucho esfuerzo incursionaron a los escenarios más importantes de la industria de la música, llegando a ganar premios o a estar nominados para Billboard, Grammy Latino y premios Lo Nuestro y constituyéndose como la marca de autenticidad mediática para latinidad transnacional (Amaya, 2014).

Señalado lo anterior, aclaro que me referiré en general al corrido de narcotráfico contemporáneo en vez de únicamente a lo que se entiende por “narcocorrido”, tratando así de incluir bajo el término distintos estilos, sub estilos, o modalidades, que adquieren distintos nombres (i.e. corridos “enfermos”, “pesados”, “alterados”, “buchones”, “mangueras”, “placosos”, etc.), para distinguir estas nuevas producciones en su

¹ Un seguimiento constante de estas notas periodísticas y un archivo consultable al público puede encontrarse en el *weblog* “la banda, el norteño y los carros del año” en: <http://musicosmigrantes.blogspot.mx/>

relación con la emergencia del llamado “movimiento alterado”². Esta última una manifestación que surge a partir del año 2006 (Ramírez-Pimienta 2014), o sea, al mismo tiempo que el gobierno mexicano (bajo la presidencia de Felipe Calderón) declaró un combate frontal contra la delincuencia organizada y los cárteles de la droga y se experimentaron niveles de violencia inusitados.

En este sentido, se toma como base al corrido de narcotráfico tanto como un objeto artístico-musical, así como una manifestación mercantil inserta en canales de difusión ya sea comercialmente autónomos o bien pertenecientes a compañías disqueras transnacionales. Como expondré, su presencia y permanencia en los mismos obedece a lógicas de control social no necesariamente compatibles en términos éticos y morales, sino estéticos y comerciales.

Es necesario aclarar que el efectuado no cubre una muestra representativa del universo de canciones u objetos representativos que componen el género musical del narcocorrido, ni analiza los contenidos de sus letras. La mayor parte de los trabajos sobre el tema se ha abocado a eso. En este caso el objetivo es abonar a la reflexión sobre la producción, la circulación y la censura que recae sobre las nuevas expresiones de la música popular en la frontera norte de México y hasta qué punto ha logrado, o no, su objetivo.

2. Lo narco como patrimonio maldito en la industria cultural

Antes que nada, me permitiré advertir el sobredimensionamiento del término narcocorrido y su edificación como patrimonio indeseado o “maldito”: vinculado tanto al folklor como a toda una manifestación estética de moda derivada de la emergencia de un ávido mercado para la “música regional mexicana”³.

El narcocorrido, o corrido de narcotraficantes, es un género musical contemporáneo subsidiario del corrido mexicano; Si bien recientemente hay ciertas innovaciones estilísticas como la complejidad en los fraseos y riffs de acompañamiento y adecuaciones instrumentales, sigue conservando una estructura musical es muy sencilla, con rítmica por lo general binaria o ternaria y requiere como mínimo soporte instrumental una guitarra⁴.

Es el conjunto “norteño”, compuesto por un dueto vocal tocando acordeón y bajo sexto, el que mayormente se identifica con esta manifestación, al igual que otras agrupaciones musicales regionales como la banda o tambora que les incluyen en su repertorio. En su composición, hasta el día de hoy los corridos se caracterizan por versos octosílabos (en cuartetos o sextetos) narra historias o situaciones, “que requieren la labor del poeta para trascender” (De la Peza, 2005: 103). Lejos de ser rebuscado, la lírica es vulgar, y ofensiva de ser requerido. Según, tal rasgo fue heredado de la jácara española. De ahí el énfasis en el machismo y la jactancia, según Vicente T. Mendoza (Citado por Olmos, 2002).

Sobre el corrido, quizá bastaría con señalar que adquiere forma en México a partir de sedimentos rastreables hasta la canción épica y romances españoles, resultando un género épico-lírico-narrativo con una función discursiva similar a los cantares de gesta y de caballería de Europa en la Baja Edad Media se integra a variados repertorios regionales y folklóricos desde finales del Siglo XIX (Mendoza 1954, 1997; Jiménez Ayala, 2007). Su relevancia cultural se asocia a su destacado papel como medio informativo durante el periodo de la Revolución Mexicana, mas en el transcurso del siglo XX se traslada tanto a los repertorios nacionalistas de “estampas” y estereotipos de la mexicanidad como a las industrias culturales (Pérez Montfort, 1994).

² “Movimiento alterado” refiere inicialmente a discos compilados de varios artistas del corrido contemporáneo bajo el sello comercial *Twins Music Group*, iniciada en Los Ángeles, CA., por “los gemelos” Valenzuela. Aunque el término se ha popularizado para referirse al grueso de artistas vinculados al nuevo corrido, sigue siendo una marca vinculada a su disquera (<http://www.twinsmusicgroup.com/>). Aunque he definido la prudencia del término “corrido de narcotráfico contemporáneo”, en ocasiones a lo largo de este texto se utilizará de manera indistinta “corrido alterado” o “narcocorrido contemporáneo” para hacer referencia al mismo.

³ Término genérico utilizado en la radio y en la industria discográfica norteamericana. Ver: Arroyo Sotomayor (2003), y Arlene Dávila (2014).

⁴ Para una descripción más detallada de los aspectos musicales y las funciones narrativas remito al texto de Ric Alviso (2011).

Aunque los personajes bandidos de la frontera entre México y Los Estados Unidos se pueden rastrear desde inicios del siglo XX y antes (p.e. los corridos de Gregorio Cortés y Joaquín Murrieta), los corridos de (narco) traficantes propiamente dichos pueden ubicarse en la década de 1930 (ver Ramírez-Pimienta 2010). De entonces a la fecha han surgido variantes temáticas asociadas a la intensificación del fenómeno del narcotráfico como factor económico determinante para estados de la República mexicana como Sinaloa y Michoacán y la permanencia de la figura del valiente traficante como (anti) héroe popular (Astorga 1995, Simonett 2004, Valenzuela 2002)⁵.

En su apuesta taxonómica, Luis Montoya (2010:12) propone una clasificación por épocas para "las crónicas musicodiscursivas conceptualizadas genéricamente como narcocorridos". Montoya nombra "corrido de mafiosos" a la categoría general y que dentro de ésta ubica el "corrido pre moderno" sobre bandidos y traficantes (antes de 1950), "corrido de contrabandistas y pateros" (1950), "corrido de gomeros" (1960), "narcocorrido" (1970), "corridos prohibidos" (finales de 1980) y "corrido del narcotráfico" de 1992 a la fecha (Montoya Arias, 2010). Esto nos da una clara idea de la permanencia de la producción musical dedicada al tema del tráfico y de los traficantes.

Para la década de los años ochenta las grabaciones de corridos ya se ha consolidado como una industria cultural muy redituable (Ramírez-Pimienta 1998). De manera paralela surge el "narcocine" que llevó a la pantalla protagonizaciones de famosos corridos, que a pesar de las críticas y la crisis de la industria cinematográfica, encontró en formato videohome, medio en el que se ha perpetuado hasta la fecha (Vincenot 2010)⁶. Tampoco se puede dejar de mencionar la aparición de la "narcocultura", que ha llegado a ser considerada "un nuevo género literario" (Michael, 2013) en donde se distinguen inicialmente escritores como Luis H. Crostwhite y Elmer Mendoza y Pérez Reverte⁷.

En estas producciones iniciales retomaron como elementos algunos de los símbolos a partir de los cuales se consolidó la mitología del narcotraficante (Astorga, 1995), a partir de los arquetipos del narco en la novela, el cine y la música mexicana: "valiente, parrandero, rico y triunfador" (González, 2014). También pueden señalarse aproximaciones a estética (narcocultura)⁸ que caracteriza a un fenómeno sociocultural cada vez más extendido y generalizado al que ya suele llamarse de manera coloquial "narcocultura". Como explica Astorga:

El prefijo narco será empleado como multiplicador de etiquetas estigmáticas. Importará más la pirotecnia retórica que la precisión conceptual. La palabra inadecuada y cacofónica "narcocorrido" pasará a formar parte de las categorías elementales del discurso dominante del sentido común acerca del tráfico de sustancias ilícitas (2005: 145).

En consecuencia, el hoy comúnmente llamado "narcocorrido" nunca ha dejado de ser un corrido: un poema, canción épica, o una narración sobre algún suceso o sobre un hombre valiente (independientemente si este nos remite a un jefe de la mafia, por ejemplo, o bien a algún afortunado o

⁵ Los trabajos de Luis Astorga son pioneros en el tema. En los últimos diez años el abordaje académico de las manifestaciones musicales y estéticas asociadas a la cultura del narcotráfico ha proliferado en casi todas las disciplinas sociales y humanísticas. Entre estos se debe destacar los trabajos de Juan Carlos Ramírez-Pimienta. Su libro *cantarle a los narcos: voces y versos del narcocorrido* se publica en 2011, y en distintas publicaciones indaga por el primer "narcocorrido" (Ramírez-Pimienta 2010); la desaparición de la condena moral al traficante y la creciente aceptación de estas producciones por las audiencias entre las décadas de 1980 y 1990 (1998); las transformaciones que suceden en el género como consecuencia del recrudescimiento de la violencia en el combate a los cárteles (2014) entre muchos otros.

⁶ Remito al lector a los siguientes documentales: "La violencia en México ha inspirado un nuevo género cinematográfico" de CNN México (2011) y "Mexican Narco Cinema" de Vice México (2014). Ver referencias completas en sección de fuentes bibliográficas y documentales.

⁷ Estos últimos en México. En Colombia, hay muchos otros tantos iniciadores del narco estilo literario que por cuestiones de espacio omitiré.

⁸ "Lo narco no es solo un tráfico o un negocio; es también una estética, que se imbrica con la cultura y la historia... que se manifiesta en la música, en la televisión, en el lenguaje y en la arquitectura: ostentosa, exagerada, grandilocuente, autos caros, siliconas y fincas en la que las mujeres hermosas se mezclan con la virgen y con la madre", según Rincón (2009) la narcocultura no es solamente "el gusto colombiano" sino también "el de las culturas populares del mundo". No es mal gusto, dice, "es otra estética, semejante a la de muchas comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo". Sobre el tema de la narcocultura véase también Gutiérrez Cruz y Sabbagh Arango (2010), Acosta Ugalde (2015), entre otros.

desafortunado pistolero), y como tal, la temática mantiene permanencia histórica. Esto es, el narcocorrido se convirtió en una etiqueta, una 'marca', para el corrido de narcotráfico y la narcocultura una adjetivación genérica y estereotipada de aquellos elementos expresivos que distinguen a un estilo inserto en la comunicación de masas. Evidentemente, ambos términos (narcocorrido y narcocultura) remiten a expresiones que llevan adherida una carga moral negativa, y por lo tanto objeto de crítica por los sectores conservadores de la sociedad.

No es mi intención poner a discusión aquí, que el corrido proviene del romancero español, y del corrido los narcocorridos. Tampoco busco enfrascarme en la infructuosa discusión sobre la calidad moral de sus contenidos o sus posibles efectos negativos. Sin embargo, debe advertirse que esta situación nos coloca frente a una más de esas contradicciones socioculturales del capitalismo y su materialización en la música caracterizada como "posmoderna" surgida del declive de la producción nacionalista de mitos sociales o estéticos (López, 1988).

De esta forma, por el hecho de ser corrido, el narcocorrido (lo queramos o no) ya formaría parte de la tradición musical mexicana iniciada siglos atrás y se encontraría entre los repertorios del folklore y del patrimonio nacional. Pero, aunque no sea reconocido oficialmente, el corrido de narcotráfico contemporáneo conserva sedimentos y anclajes en su estilo y parafernalia distintiva; aún a través de estereotipos que operan como referentes de identidad; aun formando parte de la memoria colectiva del noroeste de México: auténtico sin necesidad de ser reconocido oficialmente⁹. Así, termina inserto en la industria mediática y convertido en cultura pop; termina emergiendo como patrimonio "maldito" (Alonso 2011), puesto que hacen presentes y reafirman la existencia y reclamaciones de "ótras voluntades" en disputa por el poder dominante.

3. Entre la prohibición y la censura

Desde este punto de vista, la censura de los corridos de narcotráfico podría considerarse como un mecanismo de control social ejercido por un grupo sobre la conducta de los miembros de otro grupo, o sea, de una oligarquía política sobre la totalidad del pueblo¹⁰. Esta pugna nos posiciona en el plano ideológico, o sea una lucha social por la producción del sentido (Silva, 1985), puesto que, en el combate a la narcocultura (entendida ésta como una subcultura y al narcocorrido como una expresión de ella) desde la ideología oficial, se establece mediante la censura, el veto y la prohibición.

Sin embargo, este mecanismo de control se diluye frente a las expresiones consideradas del gusto colectivo o de ciertos sectores de la población y, por ende, inserto en la trama de los medios masivos, de la industria del entretenimiento y a su difusión global.

En términos ideales, la censura es el medio de control social según el cual "los individuos son enseñados, persuadidos o compelidos a adaptarse a los usos y a los valores de los grupos de que forman parte" (Roucek, 1959). Sin embargo, en el caso que nos ocupa, no se puede pasar por alto que las actividades de los traficantes de México han sido toleradas y aceptadas durante mucho tiempo. Incluso entre las clases medias y populares el negocio del narcotráfico ha sido considerado durante mucho tiempo como una manera legítima de ascenso social o de enfrentar la precariedad económica y por lo tanto la temática trata en los corridos no les es ajena.

En la veterana terminología sociológica de Pratt Fairchild (2004: 36) la censura se concibe como "un sistema de regulación previa" con el propósito de "impedir la comisión de supuestos delitos", y según la legislación, la persecución sumaria ya es objeto y facultad de la policía por razón de delito (después de la publicación, puesta en escena de aquello considerado prohibido y de la correspondiente acusación del hecho a los tribunales). En este sentido se convierte en una atribución de la función pública (o de sus

⁹ En torno a la discusión sobre patrimonios musicales en la región Noroeste de México Miguel Olmos (2011: 89) plantea que el patrimonio es un valor heredado de manera individual o colectiva de una generación a otra. Brinda identificación, reconocimiento y conciencia. El problema surge en el momento de deliberar para quiénes un determinado objeto es valioso, o no, y cuáles son los criterios para valorarlo.

¹⁰ Retomo el término que designa en conjunto a las normas colectivas, así como también las autoridades y los poderes sociales que "regulan la conducta humana en sus aspectos o resultados exteriores", según la definición clásica de Joseph S. Roucek (1959). Ver también Meier (1982)

funcionarios), aunque también en algunos casos de autoridades adscritas a organizaciones civiles o privadas para vigilar ordinariamente la publicación, representación o recepción por el público, del contenido de obras.

Según Becker (2008: 219) “la mayor parte de la censura no es tan implacable y completa”, ya que interfiere más con la distribución, y exhibición que con la producción o la existencia de las obras. Cada uno de los mundos de arte establece convenciones para la distribución de los trabajos a los públicos. Así, “la censura consiste en prohibir al artista el acceso a esas vías” (Becker 2008: 219), esto es, el trabajo puede producirse pero no apreciarse en los lugares donde y ante la gente que, en la actividad habitual del mundo de arte, se vendería, expondría o interpretaría.

En el mundo de arte que nos ocupa, esto resulta evidente para los artistas a quienes se les han cancelado presentaciones en eventos públicos. Como reacción a la emergencia del narcocorrido alterado, desde el año 2012 la censura gubernamental y mediática oficialista se aplicó con singular espectacularidad a decenas de eventos masivos (particularmente a bailes populares, ferias y palenques), en los que se presentarían los cantantes de narcocorridos. En algunos casos las empresas de espectáculos que promueven a estos artistas recibieron multas desde 100.000 hasta 350.000 pesos mexicanos y que en cierta actitud desafiante fueron pagadas por adelantado¹¹. Desde entonces se ha vuelto común que las autoridades municipales solicitan “pagos en garantía” a aquellos artistas vinculados a la manifestación (Franco, 2015), claro está, por si acaso tocan alguno de sus éxitos referidos a la temática.

En el fondo tal medida es inconstitucional y una afrenta directa a la resolución de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) sobre el narcocorrido y su difusión en espacios públicos, así como en negocios con licencia para venta de alcoholes¹². La censura es indirecta. Como reconoció el secretario del Ayuntamiento de Ciudad Juárez:

La censura de la entonación de música de narcocorridos no es una imposición de ley o reglamento, porque no existe. Solo nos apegamos a la buena voluntad de los artistas y promotores de eventos públicos, a quienes se sugiere no hacer apología de personajes criminales (Salazar, 2015, cursivas añadidas).

Otro espacio en disputa resulta el transporte urbano. Como botón de muestra, hace unos días apareció como nota de encabezado la prohibición de los narcocorridos en taxis y autobuses por parte del Ayuntamiento de Rosarito, Baja California, porque (supuestamente) “incitan a la violencia” de quien los escucha (Gutiérrez, 2014; El Universal, 2014). A fin de cuentas, tal medida sólo resolverá el problema de la imposición del gusto musical del chofer al usuario, aunque no modifica en ningún sentido el grado de descomposición social que tales corridos vienen a narrar. De todas maneras, e independientemente de lo dispuesto en reglamentos, la presentación pública de canciones y corridos siguen efectuándose.

Retomando lo señalado por Becker (2008: 212) los intereses que el Estado defiende mediante la censura se relacionan con la “supuesta preservación del orden público –ya sea abiertamente política o se ejerza en nombre del buen gusto y la protección de los niños–”. Así, en cualquier forma adopte la censura o prohibición esta se convierte en una actividad regular y convencionalizada de un mundo de arte, “en una gran limitación que internaliza la mayoría de los participantes que de esa forma ni siquiera la viven como una limitación” (Becker 2008, 223).

En este sentido, dado que la cesura y la prohibición se dirigen a la exhibición pública, su circulación y consumo privado resultan permisibles. Y lejos de funcionar, ha catapultado a los artistas del corrido alterado a los niveles más altos de audiencia y millones de jóvenes mexicanos de las zonas urbanas y rurales desprotegidas que asumen como deseable la representación artística que del negocio de las mafias hacen músicos profesionales que ninguna relación tienen con ellas. A propósito de esto, una aproximación

¹¹ El caso más evidente fue el cobro de multas y la cancelación de eventos en Tijuana, Chihuahua, y otras ciudades mexicanas a Alfredo Ríos “El Komander” y a Los Tigres del Norte. Enlaces a las notas periodísticas disponibles *La banda, el norteño y los carros del año...* Weblog en línea: (<http://musicosmigrantes.blogspot.mx/2013/08/ah-chihuahua-al-parecer-la-censura-se.html>). 19 de agosto de 2013. Ver también las notas de Laura Sánchez (2014), Patricia Mayorga (2014), Daniel Sánchez Dórame (2014).

¹² La cobertura completa de la noticia con enlaces a distintos medios electrónicos se encuentra en: “noticias sobre narcocorridos: ¿censura o no?”. En: *la banda el norteño y los carros del año...* Weblog en línea, (<http://musicosmigrantes.blogspot.mx/2013/02/noticias-sobre-narcocorridos-censura-o.html>). 17 de febrero de 2013.

a la vida real de las estrellas del narcocorrido es retratada por el documental titulado *Narco Cultura*, dirigido por Shaul Schwarz (2013), donde algunos artistas vinculados al movimiento alterado revelan el desconocimiento que tienen de la situación política y social de México, pues la mayoría radica, al igual que las empresas dedicadas a este negocio, en Los Estados Unidos, donde el sistema legal garantiza los derechos de libertad de expresión enmarcados en la primera Enmienda eludiendo así la censura del Estado mexicano.

Los artistas y productores operan a través de una industria cultural transnacional cuyos epicentros se encuentran en Culiacán, Sinaloa, y en Los Ángeles, California. O bien, una parte considerable de la producción ha creado sus propios canales de difusión para audiencias ubicadas en ambos lados de la frontera. Ejemplo claro de ello es la industria del "narco cine", edificada por los hermanos López en Tijuana. Sus filmes llevan los mismos títulos que los narcocorridos, o sea, estos últimos son llevados a la pantalla, pero no de los cines. Estos filmes se distribuyen en las grandes cadenas estadounidenses, pero en México se hace en la calle o en tianguis en formatos de soporte digital que asemejan productos 'pirata' (videohome), o bien, en cientos sitios de internet. De aquí deriva una industria cultural transnacional que no necesita acceder a los medios gruperos convencionales (i.e. televisora bandamax, y estaciones de radio); más bien los medios convencionales requieren de estos artistas para atender la demanda popular.

De esta forma, el corrido de narcotráfico contemporáneo se distingue, de un resto de manifestaciones de la música popular mexicana de carácter comercial, aunque su difusión y consumo sigue atado a los patrones de producción relacionables del género musical grupero. Esto es, el corrido de narcotráfico (hasta donde lo permita el medio) está presente en la programación de la radio; en los videoclips de los canales de T.V. grupera; en vivo en los bailes masivos, en ferias, palenques y antros al igual que cualquier otro artista "pop".

4. Narcopop... ¿lo pop se hizo narco o lo narco se hizo pop?

El negocio del corrido de narcotráfico contemporáneo y sus manifestaciones asociadas, surgió junto al nacimiento de una nueva economía política para la música mexicana. Como producto mediático, formó parte de un movimiento musical mucho mayor conocido como la onda grupera. La música grupera fue la marca comercial que etiquetó genéricamente a una diversidad de grupos y artistas que actualizaron los estilos regionales de distintas zonas del país y que lograron consolidar una industria cultural transnacional al desterritorializar la producción y el disfrute de la música mexicana.

Para la generación que nació a finales de los años 70 la música grupera forma parte de su cotidianidad. Con su advenimiento, las músicas regionales se convirtieron en "cultura pop", en una industria cultural masiva y global, y al mismo tiempo se convierte en un estilo que da la imagen de lo mexicano frente al mundo y frente a otras formas de ser "latino" en los medios "hispanos" de Estados Unidos (Dávila y Rivero, 2014). La reespecialización y transnacionalización de la práctica musical fomenta una política de identidad y empoderamiento mediante la orgullosa exhibición de lo (auténticamente) mexicano (Simonett 2000a, 2000b, 2001).

Evidentemente, las primeras opiniones académicas en torno al fenómeno difieren de una manera contrastante, dependiendo si este es observado desde los Estados Unidos o desde México. Por ejemplo, en la crónica periodística mexicana, se dice que "no hay a la fecha movimiento más importante y trascendental que el grupero, de tal forma que ha revolucionado la música, los conceptos artísticos y los sonidos de nuestro país y allende nuestras fronteras", puesto que el movimiento grupero (y su baile de la quebradita) hicieron del otrora baile popular un espectáculo, abriendo el mercado que hoy representa ganancias millonarias (Carrizosa, 1997). Sin embargo, desde otras perspectivas más críticas, tal manifestación es designada como un producto "kitsch" de la comunicación masiva, que fabrica mercancías a partir de obras procedentes de un bagaje colectivo e impersonal y por lo tanto fácil de digerir: productos que muestran nada más lo intrascendente de la vida, envueltos en una fina tela de colores fosforescentes¹³, ocultando la realidad profunda del machismo y acartonando al arte folclórico al suprimirle "su frescura y

¹³ refiero específicamente a la aparición de grupos que desde mediados de la década de los noventa utilizaron la vestimenta norteña típica (botas, sombrero, chamarra de cuero) en colores fosforescentes (p.e. la banda machos, Banda Vallarta Show, entre mucho otros).

naturalidad"; borra las particularidades regionales musicales haciendo una amalgama de todas ellas escenificados en 'rituales del caos' para el consumo de la sociedad urbana de masas (véase por ejemplo Gomezjara 2000, Monsiváis 1995).

Sin embargo, esto no significa que al convertirse en música mediática en lo grupero no se conserven elementos que le vinculen a anclajes profundos para con las culturas musicales mexicanas. Más bien, me parece que encuentran su propio cauce y sus propias formas de reproducirse y retroalimentarse en un ir y venir de la industria del espectáculo a la cultura popular y de la cultura popular a los medios y escenarios. En este sentido, la aparición de nuevos estilos artísticos, según Hal Foster (2000), "funciona en términos de regresos y referencias" antes que en "las transgresiones utópicas y anárquicas de la vanguardia", dando como resultado un neo-pop siempre conforme a la moda que abreva en el pasado popular". Es decir, cualquier manifestación popular que muestre alguna forma de innovación, siempre mantiene algún vínculo o anclaje con la cultura popular. Siempre encuentra muy rápidamente la manera de insertarse en la lógica del mercado, hasta volverse un hit comercial que regresa rápidamente, masivamente, para impactar en las formas populares de la creación musical. La aceptación y reconocimiento de lo popular es el cíclico proceso distintivo de la industria cultural.

Según el etnomusicólogo Miguel Olmos (2005: 148), la música norteña (considerando al género del corrido y narcocorrido dentro de ella), en tanto género mediático, construye un campo semántico articulador para el resto de las culturas musicales de México, que a partir de ciertos símbolos identitarios elementales logran mantener su arraigo en el gusto popular. O sea, se ha estandarizado una serie de signos vinculados a la manifestación y que se ostentan a manera del actual estilo comercial, que integra al artista o intérprete de narcocorridos en la farándula.

Es en este sentido que el estilo de la narcocultura, a pesar de sus tintes subversivos y contraculturales, esta creado a partir de un sincretismo de estereotipos asociados a las culturas norteñas mexicanas, e insertos al mercado de la moda desde el momento en que constituyen una más de las posibilidades identitarias, plural espectro de la cultura "pop" posmoderna, instituida por la industria disquera y televisiva. Como explica Dick Hebdige, "el estilo en la subcultura está cargado de significación y toda significación conlleva una dimensión ideológica" (2004: 28). En este sentido, a los objetos se les atribuye un significado dentro de las subculturas y se les hace significar en forma de estilo, que bajo su "brillante superficie (...) oculta mensajes codificados que representan las contradicciones que (en términos sociales) están destinados a disimular o resolver" (Hebdige, 2004: 34).

La manifestación musical tiene su parafernalia distintiva "normalizando" un estilo subcultural, en tanto se acompaña de actitudes y gestos. Hoy por hoy, los intérpretes contemporáneos de los corridos de narcotráfico, de excesos, de harta violencia, son mayormente cantantes profesionales que representan a un personaje que media entre el compositor y la audiencia. El corrido, durante siglos cantado en vivo, en décadas pasadas se grabó y reprodujo para su escucha. Hoy es actuado en tiempo y espacio, ya sea por televisión o colgado en la red. En otras palabras, el intérprete se convierte en una estrella mediática, en una vedette popular, vinculada al star system: una estrella de la farándula hace referencia al individuo común y corriente que, como consecuencia de su actuación pública en los medios, se hace conocido y es considerado como "símbolo significativo para un grupo cultural" (O'Sullivan, et al, 1995). La acción simbólica del artista en su performance amalgama los significados de las estructuras culturales compartidas con las audiencias.

Así, con la emergencia mediática del corrido de narcotráfico, aparecieron también los personajes ficticios que nada tienen que ver con el artista o cantante en su vida real, sino que representan algo o alguien, un personaje, y no a sí mismo. A manera de ejemplo: Ramón Ayala en un escenario representa a nada más y nada menos que a Ramón Ayala¹⁴, así esté acompañado por sus Bravos del Norte, o cualquier conjunto de "hueseros"¹⁵. Por el contrario, "El Komander" es un personaje creado por el sinaloense Alfredo Ríos, que se hace acompañar por un conjunto de músicos cuyo nombre no importa para el público y que interpreta obras de sus compositores. O bien, como Jimena "mexican blonde" que debuta en el ámbito

¹⁴ Ramón Ayala es uno de los íconos de la música norteña mexicana. Recientemente fue vinculado al crimen organizado y detenido por amenizar "narcofiestas". Ver nota periodística de Associated Press (2009).

¹⁵ En el argot musical del noroeste de México *huesero* refiere a músicos que tocan por contratos eventuales o bien por un evento.

grupero haciendo un esfuerzo por brindar “a more pueblo look” a su público binacional (ver Dauhajare 2003; y nota apaerecida en Terra México, 2011).

Así, ciertos elementos narrativos y su atuendo estereotípico se normalizaron en la medida que su producción mediática tiende a suavizar la imagen del artista y el contenido de sus letras. Y si el estilo está ‘pegando’ ¿por qué no utilizar los atuendos de los artistas (y a los artistas mismos) del movimiento alterado para cantar también baladas románticas?

5. El último grito de la narcomoda... a manera de conclusión

El estudio de las manifestaciones musicales contemporáneas, insertas en la lógica de la industria musical transnacional, nos obliga a replantearnos el plano contextual de las obras o productos artísticos, es decir, implica la diferenciación tanto del contexto de producción como el disfrute o consumo de los mismos.

Sin duda, la producción del corrido de narcotráfico ha evolucionado estrechamente ligado a la lógica económica de la región fronteriza de México y Los Estados Unidos. Desde sus manifestaciones iniciales se narran asuntos y situaciones vinculados a la misma. La radicalización de la violencia en torno a las actividades de los traficantes, así como el combate de las mismas, es sin duda, una inspiración para la creación de los corridos contemporáneos, cuya censura y presencia mediática y se esbozaron en las páginas anteriores.

Sin embargo, hoy en día los compositores de corridos (los llamados corridistas) ya no necesariamente provienen de la misma región y clase social que los narcotraficantes, sino que repiten fórmulas estandarizadas que no necesariamente cuentan historias verdaderas sino acaso situaciones comunes y estereotipadas de la vida de los traficantes y están familiarizados con la cultura del narco y conocen los códigos particulares de esta comunicación a partir de su aprendizaje en los medios.

En la producción discográfica empezaron a circular corridos donde el protagonista y sus aventuras dejaron de ser el tema principal para cantar sobre el ambiente y el estilo de vida que rodea a las actividades ilícitas asociadas al narcotráfico y sobre la buena vida de los capos de la droga. Lo “narco”, que en términos temáticos ya existía, recibe una renovación musical, permitiendo a los compositores construir y a los intérpretes personificar agentes hiper-violentos y hedonistas, así como situaciones y descripciones de un medio social ficticio que ya casi no se canta en tercera persona sino en primera del singular, dando pie al nacimiento de un narcocorrido “anónimo” (Lobato, 2010; Ramírez-Pimienta, 2004). Esto no quiere decir que el corrido de narcotráfico contemporáneo haya dejado de ofrecer un servicio comunicativo a los cárteles de la droga. Los capos siguen financiando la composición de corridos tanto para ellos como para sus equipos de trabajo, o bien, para advertir a los contrarios, como se evidencia en el debate en torno al corrido Dámaso del cantante Gerardo Ortiz, por cierto, nominado a Billboard (Excélsior, 2014)¹⁶.

El siguiente aspecto que debe considerarse es que los mecanismos de censura no se dirigen al compositor ni a la producción, sino hacia las audiencias masivas, impidiendo que presencien directamente a quien actúa y representa escénicamente la intencionalidad de los discursos presentes en las letras. La industria por su parte sigue produciendo costosos videos para cada “sencillo” que suena en la radio o que se descarga de internet. La cadena de producción es larga. A guisa de ejemplo, en la elaboración de un disco de narcocorridos narcotráfico al menos participan varios compositores de las letras, intervienen músicos, cantantes, productores, técnicos, distribuidores, choferes, promotores, publicistas, editores, masterizadores del disco y/o de los videos musicales que requerirán a su vez actores y actrices que no necesariamente son los músicos. Creado el producto, promotores, publicistas, jefes de relaciones públicas y abogados, así como espacios de presentación, promotores de bailes o locutores. Y para que la cadena esté completa, no pueden faltar los funcionarios públicos encargados de la censura, que casi siempre llegan

¹⁶ Al distinguir los *narcocorridos comerciales* y los *narcocorridos por encargo* Helena Simonett (2004) afirma que los contenidos de ambos pueden ser muy similares, y en ambos puede presentarse un fenómeno de “anonimato”. Dicho fenómeno también fue abordado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2004 y 2014) pues raras veces se mencionan nombres o acontecimientos de fácil identificación, o en todo, caso emplean códigos restringidos que sólo aquellos receptores competentes pueden entender. Una aproximación puntual a los jóvenes compositores de narcocorridos es ofrecida por Cesar Burgos Dávila (2014).

tardíamente (ya que la manifestación rebasó las posibilidades) a amputar contenidos, maquillarlos, o negar su difusión, según el mantenimiento del orden lo requiera.

Pero no todo es música y espectáculo. La narcomoda mediatizada, en la medida que combina actitudes, música y atuendo, poco a poco ha empezado a extenderse desde el corredor Culiacán-Los Ángeles hacia todo el territorio nacional y al mundo entero. Lo más visible del estilo es el atuendo alterado que caracteriza a esta no menos espectacular subcultura. En este sentido, resulta extraño que mientras por un lado los conciertos de artistas del narcocorrido merecen la censura, los discos son decomisados y los espacios donde se difunde son clausurados, por otro, la ropa que emula a la usada por los capos se vende abiertamente y cada vez más, en cualquier tienda departamental o tianguis. Como ilustra el reportaje de Carmen Meza (2011) La narcocultura poco a poco abandona La vestimenta norteña del sombrero y las botas vaqueras o el cinturón piteado y está apareciendo “hasta en las uñas” de las chicas y en las modernas playeras tipo “polo” imitación de la marca Ralph Lauren, idénticas a las que usaban La Barbie y El Tigrillo en el momento de su detención¹⁷.

A nivel calle, a quienes se identifica en tales atavíos se les denomina “mangueras” en Tijuana, “buchones” en Sinaloa y Sonora, “ondeados”, en muchas otras partes. La materia prima de que están hechas tales indumentarias es a la vez real e ideológica, una combinación intertextual, entre elementos que remiten a lo vaquero, lo punk, y lo blin-blin (propio del hip-hop) y que se normaliza en la medida en que su presencia se vuelve común en espacios como la escuela, la familia, el trabajo y los medios de comunicación.

En este sentido, lo que hoy se encuentra codificado en subcultura ya fue objeto de manipulación por parte de los medios masivos. Pero aunque se exprese a través de un estilo mediático, esto no le impide de ninguna manera crear un “contra discurso” frente al discurso oficial anti-narco. En tanto género popular, el corrido de narcotráfico es el principal bastión simbólico para una contra-cultura no reconocida por la sociedad política mexicana, que de manera paradójica fomenta y prohíbe una expresión cuya carga ideológica y su vigencia social (independientemente de su autenticidad) no puede pasar sin hacerse notar.

Referencias bibliográficas

- Acosta Ugalde, L. E. (2015): “Narcoestética: la estética de la acumulación”, *Multidisciplina*, 19. [21-02-16]. Disponible en web: <http://revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/53084>
- Alonso Meneses, G. (2011): “La novela Tijuana In: La narcocultura como patrimonio maldito”, en Olmos, M. y Mondragón Barrios, L. Coords.: *Memoria Vulnerable, patrimonio cultural en contextos de frontera*. México: El Colef, ENAH, INAH y CONACULTA.
- Alviso, R. (2011): “What is a Corrido? Musical analysis and narrative function”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 29(1): 58-79. <http://dx.doi.org/10.1353/sla.2011.0017>
- Amaya, H. (2014): “The dark side of transnational latinidad: Narcocorridos and the branding of authenticity”, en Dávila, A. y Rivero M., Y.: *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*. New York: NYU Press.
- Arroyo Sotomayor, M. (2003): “Los grammy latino. Su meta inicial y su fin comercial”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 84 (Diciembre).
- Associated Press (2011): “Imponen ‘Narcos’ la moda en el vestir”, *La Crónica*, junio 13. Disponible en web: http://www.lacronica.com/EdicionDigital/Ediciones/20110613/PDFS/Genral_20.pdf
- (2009): “Ramón Ayala detenido en una fiesta de narcos”, *PeopleenEspañol.com*. [14-05-15]. Disponible en web: <http://www.peopleenespanol.com/article/ramon-ayala-detenido-en-una-fiesta-de-narcos>

¹⁷ La Barbie y El Tigrillo son los apodos de dos vistosos jefes del narcotráfico detenidos por las autoridades mexicanas en el año 2011. Sobre este asunto de su ajuar pueden revisarse las notas aparecidas en *La Crónica* el 13 de junio de 2011: “Imponen ‘Narcos’ la moda en el vestir”. (http://www.lacronica.com/EdicionDigital/Ediciones/20110613/PDFS/GraL_20.pdf); *Excelsior* el 8 de marzo de 2011 “Los narcos imponen moda: las polo de Ralph Lauren... sus favoritas” (<http://www.excelsior.com.mx/node/720448>): *La Capital* (diario digital) El 12 de junio de 2011: “Los narcotraficantes imponen su moda en los barrios bajos mexicanos” (<http://www.lacapital.com.ar/el-mundo/Los-narcotraficantes-imponen-su-moda-en-los-barrios-bajos-mexicanos--20110612-0029.html>).

- Astorga, L. (1995): *Mitología del "narcotraficante" en México*. México, D.F: UNAM.
- (1997): "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia", *Revista Mexicana de Sociología*, 59 (4): 245-261.
- (2000): "La cocaína en el corrido", *Revista Mexicana de Sociología*, 62 (2): 151-173.
- (2005): "Notas críticas. Corridos de traficantes y censura", *Región y sociedad*, XVII (32): 145-165.
- Becker, H. S. (2008): *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Burgos Dávila, C. (2014): "Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. [19-08-14]. Disponible en web: www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud
- Carrizosa, A. (1997): *La onda grupera. Historia del movimiento grupero*. Edamex: México.
- CNN México (2011): "La violencia en México ha inspirado un nuevo género cinematográfico". [13-11-14]. Disponible en web: <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/07/30/la-violencia-en-mexico-ha-inspirado-un-nuevo-genero-cinema> [Nota de Rafael Romo].
- Dauhajare, O. A. (2003): "Mexican Blonde. Jimena Debuts Her Album", *Hispanic*, 84.
- Dávila, A. y Rivero M., Y. (2014): *Contemporary Latina/o Media: Production, Circulation, Politics*. New York: NYU Press.
- De la Peza, M. C. (2005): "Una exploración de la dimensión política de la canción épica contemporánea", *Signo y pensamiento*, XXIV (46).
- El Universal (2014): "Diga no a los narcocorridos. Multarán a choferes por reproducir narcocorridos". Disponible en web: <http://www.debate.com.mx/mexico/Diga-no-a-los-narcocorridos-20141217-0033.html>
- Excelsior (2011): "Los narcos imponen moda: las polo de Ralph Lauren... sus favoritas", *Excelsior.com*. [19-04-14]. Disponible en web: <http://www.excelsior.com.mx/node/720448>
- (2014): "Sucesores del chapo llegan a los narcocorridos", *Excelsior.com*. Disponible en web: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/03/01/946344#imagen-1>.
- Foster, H. (2000): "Contra el pluralismo", *La Gaceta de Cuba*, 5: 34-39.
- Franco, R. (2015): "Feria de Santa Rita en Chihuahua prohíbe los 'narcocorridos'", *Grupo informativo Radioformula*. [05-03-16]. Disponible en web: <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=502901&idFC=2015#sthash.GFI0P0LG.dpuf>
- Gomezjara, F. (2000): *La comunicación de masas*. México: Editorial Porrúa.
- González, J. A. (2014): *El arquetipo del narco mexicano en la novela, el cine, y la música*. Texas: University of North Texas. [Tesis de maestría].
- Gutiérrez Cruz, J. y Sabbagh Arango, A. (2010): "Cuerpo colombiano: la borrosa línea entre la estética tropical y la narcoestética". [11-12-14]. Disponible en web: <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5471>
- Gutiérrez, C. (2014): "Prohíben 'narcocorridos' en transporte público de Rosarito", *Frontera en línea*. Disponible en web: <http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/29092014/892017-Prohiben-narcocorridos-en-transporte-publico-de-Rosarito.html>
- Héau-Lambert, C. 2015. "El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario?", *Sociedad y Discurso*, 26. [21-02-16]. Disponible en web: <http://journals.aau.dk/index.php/sd/article/view/1097>
- Hebdige, D. (2004): *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, C. (2015): "Narcocorridos mala influencia para los menores", *Pulso. Diario de San Luis*. [15-11-15]. Disponible en web: <http://pulsoslp.com.mx/2015/07/27/narcocorridos-mala-influencia-para-los-menores/>
- Hernández, J. M. (2014): "Niños de zonas desprotegidas de Tijuana aspiran a ser narcos", *Uniradioinforma.com*. [09-11-14]. Disponible en web: <http://www.uniradioinforma.com/noticias/tijuana/305936/ninos-de-zonas-desprotegidas-de-tijuana-aspiran-ser-narcos.html>
- Jiménez Ayala, R. (2007): "De los cantares de gesta y los juglares al narcocorrido", *Arenas*, 12. [09-11-13]. Disponible en web: <http://www.uasfaciso.mx/Editorial/revistas/Arenas%2012.pdf#page=84>
- La Capital (2011): "Los narcotraficantes imponen su moda en los barrios bajos mexicanos", *La Capital*, junio 12. [19-09-14]. Disponible en web: <http://www.lacapital.com.ar/el-mundo/Los-narcotraficantes-imponen-su-moda-en-los-barrios-bajos-mexicanos--20110612-0029.html>

- Lobato Osorio, L. (2010): "Me anda buscando la ley: Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona", *Destiempos*, 5 (26).
- López, J. (1988): *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Barcelona: Anthropos.
- Mayorga, P. (2014): "Prohíben en Chihuahua cantar narcocorridos a los Tigres del Norte", *Proceso*, mayo. [18-04-15]. Disponible en web: <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=372596>
- Meier, R. F. (1982): "Perspectives on the concept of social control", *Annual Review of Sociology*, 8 (1): 35-55. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.so.08.080182.000343>
- Mendoza, V. T. (1954): *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997): *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meza, C. (2011): "Se impone la narcocultura en jóvenes: narcomoda hasta en las uñas", *Línea Directa*, marzo 28. [19-01-14]. Disponible en web: <http://www.lineadirectaportal.com/publicacion.php?noticia=32428>
- Michael, J. (2013): "Narco-violencia y literatura en México", *Sociologías*, 15 (34): 44-75. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222013000300004>
- Monsiváis, C. (1995): *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Montoya Arias, L. O. (2010): "Paulino Vargas: el padre del corrido moderno", en *7º Congreso Internacional Del Corrido. 28 y 29 octubre*. Michoacán: Museo del Estado, Morelia.
- Morales, Y. (2014): "Censura no erradicará a los narcocorridos", *Milenio.com*, Julio 16. Disponible en web: www.milenio.com
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. y Fiske, J. (1995): *Conceptos clave en comunicación y en estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Olmos Aguilera, M. (2002): "El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noroeste de México", en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*. México: Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular.
- (2005): "El corrido de narcotráfico y la música mediática del noroeste de México", *Potlach, cuaderno de antropología y semiótica*. II (II): 148-155.
- (2011): "El patrimonio intangible y el arte musical yuman", en Olmos, M. y Mondragón Barrios, L. Coords.: *Memoria Vulnerable, patrimonio cultural en contextos de frontera*. México: El Colef, ENAH, INAH y CONACULTA.
- Pérez Montfort, R. (1994): *Estampas del nacionalismo mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Pratt Fairchild, H. (2004): *Diccionario de Sociología*. México: FCE.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (1998): "Corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido", *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, 23 (2): 145-56.
- (2004): "Búsqüenme en el Internet: Características del narcocorrido finisecular", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 11.
- (2010): "En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas", *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 7 (3).
- (2014): "De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón". *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 10 (3): 302-334.
- Rincón, O. (2009): "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia", *Nueva Sociedad*, 222.
- Roucek, J. S. (1959): *Social Control*. New York: Van Nostrand.
- Salazar García, J. (2015): "No es obligatorio cantar narcocorridos señala secretario del ayuntamiento", *El Mexicano*, 10 de octubre. [18-10-15]. Disponible en web: <http://www.oem.com.mx/elmexicano/notas/n3972019.htm>
- Sánchez Dórame, D. (2014): "Prohíben cantar narcocorridos en Cajeme, Sonora", *Excelsior*, junio 19. [19-02-16]. Disponible en web: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/06/19/966173>
- Sánchez, L. (2014): "Prohíben concierto de El Komander en Tijuana", *El Universal*, 13 de julio.
- Schwarz, S. (2013): *Narco Cultura*. México-USA: Ocean Size Pictures, Parts and Labor. [Video-documental: 103 min.].
- Septién, J. (2016): "Prohibir narcocorridos ¿será una solución contra narcotráfico?", *Aleteia Italia SRL*, 16 de marzo. Disponible en web: <http://es.aleteia.org/2016/03/13/prohibir-los-narco-corridos-sera-una-solucion-contr-narcotrafico/>

- Silva, L. (1985): *Teoría y práctica de la ideología*. México: Editorial Nuestro Tiempo.
- Simonett, H. (2000a): "Desde Sinaloa para el mundo: Transnacionalización y reespacialización de una música regional", en *Actas del III congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música popular*.
- (2000b): "Popular Music and the Politics of Identity: The Empowering Sound of Technobanda", *Popular Music and Society*, 24 (2): 1-23. <http://dx.doi.org/10.1080/03007760008591765>
- (2001): *Banda: Mexican musical life across the border*. USA: Routledge.
- (2004): "Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo", *Caravelle*, 82.
- Terra México (2011): "Todos tenemos un narco dentro", 22 de diciembre. [14-05-15]. Disponible en web: <http://noticias.terra.com.mx/mexico/seguridad/todos-tenemos-un-narco-dentro,8851a2be01664310VgnVCM20000099f154d0RCRD.html>.
- Valenzuela, J. M. (2002): *Jefe de Jefes: Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Valdés.
- Vice Media LLC (2014): *Mexican Narco Cinema*. [13-11-14]. Disponible en web: http://www.vice.com/es_mx/video/mexican-narco-cinema-part-1-of-3 [Reportaje documental de Gaspar Noe]
- Vincenot, E. (2010): "Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain", *L'Ordinaire des Amériques*, 213: 31-54.

Breve CV del autor

Igael González Sánchez es licenciado en Sociología por la Universidad de Sonora (México). Realizó una Maestría en Estudios Socioculturales en El Colegio de la Frontera Norte, en Tijuana, México. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Arte y Cultura, Universidad de Guadalajara, México. Participa en proyectos artísticos y comunitarios. Principales líneas de investigación sociología del arte y músicas populares.

La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800

The congolese rumba in the afro-Atlantic dialogue. Caribbean influences in Africa from 1800

Isabela de Aranzadi

Universidad Autónoma de Madrid, España
isabela.aranzadi@gmail.com

Recibido: 10-3-2016
Aceptado: 01-4-2016



Resumen

En las múltiples trayectorias en el Atlántico esclavista con desplazamientos forzados durante y después de la trata, encontramos cómo la cultura y la identidad se re-interpreta a partir de legados africanos de vuelta, dando lugar a diferentes géneros en la música popular urbana africana. La rumba congoleña, enmarcada en el espacio de diálogo atlántico iniciado en otras áreas africanas hace dos siglos, refleja la evolución de este lenguaje y su constatación sonora a través de las grabaciones en el siglo XX. El diálogo vivo entre África y su diáspora ha producido nuevos discursos identitarios y expresivos y en las músicas populares se produce en un espacio de complejas relaciones de ida y vuelta en el marco de la creatividad propia de los procesos de diáspora. En los escritos, la rumba cubana es considerada "materia prima" de la rumba congoleña. En este artículo investigamos cómo la influencia de la rumba cubana en Brazzaville y Kinshasa se asienta y florece debido a una anterior africanización (de influencia caribeña), y un lenguaje musical interétnico -que confluye con los lenguajes locales-, a través de los miles de trabajadores que llevan consigo una música criollizada reflejo de su condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición, iniciando su periplo por el continente africano en los principios de la colonización.

Palabras clave: Congo, gumbe, cumbé, Guinea Ecuatorial, maringa, rumba congoleña.

Abstract

In the multiple paths in the slave Atlantic with forced displacement during and after trade we find how culture and identity is re-interpreted through African legacies resulting in different genres of African urban popular music. Congolese rumba, belong to an Atlantic dialogue beginning in other African areas two centuries ago, the evolution of this language and its sound through recordings taking place in the twentieth century. Living dialogue between Africa and its diaspora has produced a series of new identity and expressive narratives and with regard to African popular music is produced in a space of complex relationships back and forth through the creativity of diasporic processes. In the writings repeatedly we found the link with the Cuban rumba, considered as "raw material" of the Congolese rumba. In this article we want to emphasize how the influence of the Cuban rumba in the city of Brazzaville and Kinshasa sits and flourishes because of a previous Africanization (of Caribbean influence) and a interethnic musical language -in confluence with local languages-, through to the thousands of workers taking a creolized music, reflection of his own condition as a people at cultural crossroads caused by slavery and its abolition, beginning their journey in the early colonization.

Key words: Congo, Gumbe, Cumbé, Equatorial Guinea, Maringa, Congolese Rumba.

Sumario

1. Introducción | 2. Caleidoscopio urbano en los orígenes de Kinshasa y su evolución | 3. Influencias caribeñas en África desde 1800 | 3.1. Abolicionismo y música | 3.2. Bandas militares. Maringa | 3.3. Los kru: guitarra y palmwine | 4. Criollización cultural en la música urbana africana | 5. "Pre-rumba" en Congo | 6. Recepción en la rumba congoleña de la música afro-cubana | 7. El uso del español en la rumba congoleña | 8. Conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Aranzadi, I. de (2016): "La rumba congoleña en el diálogo afro-atlántico. Influencias caribeñas en África desde 1800", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 100-118. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.108>

1. Introducción

El año 2014 se proclamó “Año de la Rumba”, con frases como “la rumba es un arte de vivir”, o “la rumba congoleña es una metáfora del río Congo”. El gobernador de Kinshasa, la designaba como “ciudad creativa”,¹ siendo la rumba “uno de los estilos más populares y con más influencia en África” (Kenis, 1991).

La rumba congoleña en la segunda mitad del siglo XX, es la música más extendida por África, desde Senegal hasta Sudáfrica, siendo conocida como jazz africano, rumba o *soukus* (Bender, 1992 [1985]: 53).

Género nacido en Cuba, la rumba da nombre y contenidos musicales y lingüísticos a su homónima congoleña, participando en trayectorias de vuelta, iniciadas en otras áreas africanas hace más de dos siglos, aunque el reflejo de la evolución de este lenguaje y su constatación sonora en grabaciones tuvo lugar en Congo desde la década de 1940.

Los reencuentros [atlánticos] no tuvieron únicamente lugar en Zaire: los africanos del Oeste ya habían desarrollado su propia interpretación de la música afro-cubana mucho antes de la guerra [II G.M.] (Tchebwa 1996: 49).

Desde una perspectiva diacrónica iniciada por Merriam, Rice, Waschman y otros (Stone, 2015), analizamos la rumba congoleña en un área global africana, vinculada a la génesis de las músicas populares en un diálogo atlántico. A partir de una investigación con trabajo de campo en Guinea Ecuatorial, Sierra Leona, Ghana y Cuba, observamos estilos que participan de un lenguaje “panafricano” (confluencia de músicas tradicionales y de influencias caribeñas) con diferente evolución según las áreas, surgido en países ex –colonias británicas, siendo Guinea Ecuatorial uno de los enclaves británicos a principios del siglo XIX, con la fundación de la ciudad de Malabo. La ciudad se funda en 1827 como sede del Tribunal anti-esclavista trasladado desde Freetown, con el Capitán Owen, un pequeño grupo de ingleses, unos 400 “mecánicos y soldados” krumanes y miembros del Real Cuerpo Africano y unos 150 sierraleonas colonos y trabajadores (Lynn, 1984: 260).

En las múltiples trayectorias en el Atlántico esclavista con desplazamientos forzados durante y después de la trata en los últimos siglos, encontramos cómo la cultura y la identidad se re-interpreta a partir de legados africanos en recorridos de ida y de vuelta, dando lugar a diferentes géneros populares. El diálogo vivo entre África y su diáspora generó nuevos discursos identitarios y expresivos (Matory, 2010:50), y en las músicas populares africanas se produce en un espacio de complejas relaciones “circulares” (Collins 2007: 79), o “diáspora invertida” (Bilby, 2011: 169), sumado al potencial de creatividad latente en toda diáspora (Stewart, 2007: 19).

En las músicas de retorno se reflejan las raíces de las que surgieron, creándose nuevas identidades en un nuevo escenario social, surgiendo nuevos significados. En estos movimientos la explicación va más allá de lo unívoco como raíz y siguiendo a Matory (2001: 76), la narrativa de la historia afro-atlántica en un sentido unidireccional, podría ser superada inspirándose en la metáfora del rizoma.² La música negra ha tenido una fuerte presencia no solo en la gestación de las músicas populares europeas (jazz, rock), sino también una “influencia diaspórica” en la evolución de la música en África (Collins, 1989: 221).

En el siglo XX se subraya la influencia de la música afro-americana (y no de la europea), en la música africana (latinoamericana, caribeña, jazz reggae), con diferente distribución de estilos (Kubik 1999:155) dependiendo de los países colonizadores (anglófonos o francófonos)³. Reflexionamos sobre una aportación anterior de las músicas caribeñas, desde principios del siglo XIX, en la base de la génesis de las músicas populares y específicamente en la rumba congoleña.

¹ Masela, Nioni (2014): “La rumba congoleña candidata al patrimonio mundial de la Unesco”, *Sàngo à Mboka. Noticiero de la comunidad global Ndowe de Guinea Ecuatorial*, 92.6, 1-15 abril 2014. <http://www.calameo.com/books/00066122586059a57e6b3>

² Con el Dr. Errol Montes Pizarro, productor del programa de radio “Rumba africana” (Universidad de Puerto Rico), he mantenido comunicaciones sobre la influencia caribeña en África, y comparto esta visión del diálogo atlántico, que he comprobado en el grupo de los criollos fernandinos y los annoboneses de Guinea Ecuatorial, con músicas legados de ida y vuelta. Véase Montes Pizarro (2010). El Dr. Stephan Palmié, propone esta tesis de circulación rizomática en el Atlántico Negro en Calabar/Cuba (2006:111)

³ Véase Harrev en Collins (1992: 209-244) y Montes Pizarro (2010) para Senegal, Benin y Burkina Fasso.

Según algunos autores (Collins, 1992: 33; Waterman, 1988: 247), estas músicas se introdujeron en el continente africano desde la costa (núcleos urbanos) hacia zonas rurales, transformándose en géneros más "indígenas" o "neo-tradicionales". Sin embargo, otros aspectos afectarían a estos itinerarios. Los movimientos tempranos entre países de África Occidental, tuvieron lugar siguiendo trayectorias e intereses derivados de una ideología abolicionista y de la colonización incipiente necesitada de brazos africanos, suponiendo numerosos viajes de personas por las costas africanas, con el consiguiente intercambio de prácticas musicales.

2. Caleidoscopio urbano en los orígenes de Kinshasa y su evolución

Kinshasa en la República Democrática de Congo (RDC), antiguo Zaïre, se inicia como área urbana, entrando en contacto diferentes grupos desde 1885. El caleidoscopio estaba formado por culturas africanas de Congo y de África Occidental, los llamados *coast-men*. Estos *coast-men* constituyen según Kazadi wa Mukuna, uno de los pilares en la formación de la rumba (1992: 72), junto con la adopción de instrumentos foráneos y las industrias de grabación. En el proceso de urbanización en Kinshasa, esta música era una opción de afirmación de identidad en la juventud rebelde en una fractura generacional entre los que iniciaron un éxodo rural hacia Kinshasa y sus hijos, hijos también de la ciudad lo que "afectará a su dimensión marginal, creativa y revolucionaria" (Tchebwa, 1996: 15, 38).

Esta criollización musical, fusión de ritmos caribeños y de Congo, alcanzará su madurez a final de la década de los cincuenta, edad de oro de la rumba congoleña, con una explosión de compositores, músicos y grabaciones irradiándose a otros países africanos, llevando a algunos músicos al centro de la cultura europea y reuniéndose con músicos cubanos.

Este grupo de africanos de África Occidental estaba formado por artesanos, carpinteros, herreros y otros profesionales de oficios contratados por los colonizadores en la construcción de ciudades y ferrocarriles, viajando atraídos por las factorías europeas.

En Congo, iban acompañados de su música y de su cultura (Bemba, 1984: 55). Se denominan *coast-man* (Ghana), *kinboys* (Sierra Leona), *kruboy* o *krumanes* (Liberia), *popó* (nombre genérico para los procedentes de África Occidental), *haussa* (Nigeria, Mauritania, Senegal o Costa de Marfil), *doualamer*⁴ (cameruneses), o *CAM.DA.TO* (Camerún, Dhomey y Togo). Fundaron asociaciones de ayuda mutua con celebraciones en las que la música estaba siempre presente, siendo imitados por los habitantes de Kinshasa con asociaciones cuyas orquestas fueron las famosas "Odéon Kinois" o "L'Harmonie Kinoise" (Mukuna, 1992:74).

En esta confluencia surgieron lenguas francas como el lingala, dando cuerpo a las canciones desde 1900 y suponiendo según Wheeler (2005) un rechazo a la autoridad colonial, proyectando un futuro independiente.

En esta inicial criollización musical, el peso del elemento inter-étnico y las características africanas de las músicas de retorno, serán factores determinantes para la creación de un lenguaje musical y su adopción como elemento identitario en el espacio urbano africano.

En la primera época en Kinshasa (1900-1910), surgen las primeras corales cristianas y las primeras expresiones populares "extra-étnicas" embrionarias. A finales de los años 1930 y principios de 1940 aparecen los estudios vinculados a la radio, posteriormente independientes. En 1940-1950 la élite de los "evolués" proporcionará cantantes y músicos de la rumba, creando los primeros grupos modernos ("Voix de la Concorde") y las primeras orquestas ("Martiniquais").

Los elementos en la gestación eran locales (tradicionales) y foráneos (europeos y africanos de otras áreas en los que ya había influencias caribeñas). La influencia afro-cubana se asentaría sobre una base en la cual la africanización sería el impulso que daría lugar a un género nuevo: la rumba congoleña.

⁴ La lengua duala se emplea en algunas canciones como "Mulema mu ngombi", del "African Jazz".

3. Influencias caribeñas en África desde 1800

3.1. Abolicionismo y música

En los inicios de las músicas pre-populares africanas, poco estudiados debido a la falta de soportes sonoros, sería notable el influjo de la música caribeña o afro-americana en lo que se refiere a claves rítmicas, e instrumentos. Esta influencia se inserta en las trayectorias post-esclavistas cuando muchos afro-americanos son “devueltos” a África bajo el impulso del ideario abolicionista de finales del siglo XVIII – diluido en el siglo XIX tras el darwinismo, generando un racismo que sustentará la propia labor colonizadora-, fundando ciudades o naciones (Freetown, Liberia, Libreville) con nombres que reflejaban esta “liberación” de los esclavos.

En África se experimenta un proceso de urbanización y criollización cultural, en Freetown (fundada en 1787), Lagos (centro comercial británico desde 1861), Accra (1877) o Kinshasa (1885). En la música tiene lugar una fusión de los ritmos caribeños y las culturas africanas locales, dando lugar en los siglos XIX y XX a géneros como el gumbe o cumbé, la maringa, el highlife, jùjú, afrobeat o la rumba congoleña.

El brazo material del colonizador lo formaban los trabajadores de oficios, construyendo ciudades y miles de kilómetros de vía férrea. En una sociedad diversificada, el sector intermedio (artesanos, marineros, etc.), por su movilidad y carácter cosmopolita, contribuyó a forjar sistemas de valores estéticos y códigos culturales permitiendo modelos emergentes de creatividad,

jugando los músicos un papel crucial como intermediarios culturales en la negociación de las diferencias a través de las fronteras sociales, creando valores arraigados en lo tradicional y a la vez heterogéneos en su contenido. “Autóctonos” pero a la vez “modernos” (Waterman 1988: 232).

En el caso de Congo (Tchebwa, 1996: 37), los trabajos del ferrocarril Matadi-Kinshasa (1881-1900) y la explotación de las minas del Alto Katanga (fundada en 1906),⁵ permitirían agrupamientos inter-étnicos, de caribeños y congoleños, con datos sobre la maringa en Congo desde final de la IGM (Fosu Mensah, 1987: 238), y su crecimiento a partir de 1920 (Stewart, 2000: 16).

En la primera mitad del siglo XIX, Freetown era la capital de todos los territorios británicos en África y de la cultura criolla en los inicios de la colonización, donde se asentaron los africanos “mejor preparados para civilizar el continente africano”.⁶ Desde 1885 los sierraleonas serían contratados en Congo (Bender, 1989: 66), siendo reclutados unos 5.000 trabajadores en la vía ferroviaria de Matadi a Kinshasa.⁷

La promesa incumplida de obtener tierras en su periplo “de vuelta” a África con un trato igual al europeo y la decepción de los esclavos liberados asentados, generó una diáspora desde Freetown.⁸ En esta tercera diáspora africana (la primera sería como esclavos, la segunda volviendo al continente africano), iniciada a principios del siglo XIX por los trabajadores de Sierra Leona, serían estos criollos africanos,⁹ descendientes de los afro-americanos de vuelta a África, quienes traerían muchas de las influencias que se irradiarían por el continente.

Su status y conocimiento de una música pre-urbana ya inter-étnica suponen factores de peso en la influencia en otros músicos, lo que se inicia en fecha tan temprana como 1800 en Freetown, momento en

⁵ En Katanga confluían africanos del Este y afroamericanos del Caribe. Mwenda Bosco introdujo estilos locales en la guitarra (Roberts, 1998: 263), e influiría en África del Este, al ser considerada esta música “moderna” en los poblados donde se organizaban danzas en las escuelas, otorgando un símbolo de una nueva identidad (Kubik 1995: 27).

⁶ La Compañía de Sierra Leona requería para realizar el viaje a Freetown, un documento que certificara la “honestidad, sobriedad y laboriosidad” de los negros asentados en Nueva Escocia elegidos para la nueva colonia en la costa occidental africana, [Freetown] “centro desde el cual la cristiandad y la civilización irradiaría hacia las tribus de los alrededores” (Archibald, 1889: 134-136).

⁷ Flemming Harrev (1993: 6; 2001:7) y en comunicaciones personales (2008-2015) señala este contacto y las posibles influencias culturales entre los trabajadores de África Occidental y Central.

⁸ El viajero Rankin describe en 1830 esta decepción en labios de uno de estos colonos en Freetown tras su traslado desde América (1836, Vol. I: 80-86).

⁹ Aunque el grupo krio de Freetown, se formó a lo largo del siglo XIX. Para la formación de los Creoles, véase Wyse (1989).

que llegan los cimarrones jamaicanos aportando el tambor cuadrado gumbé de Jamaica.¹⁰ Desde Freetown este estilo llega a Nigeria, Ghana, Congo e incluso a la isla de Fernando Poo¹¹ (hoy Bioko en Guinea Ecuatorial). Se dará un intercambio musical con influencia afrocaribeña y al terminar los contratos, los trabajadores africanos volverán a sus países, introduciendo estos estilos.

Hoy el estilo gumbé se toca todavía en Sierra Leona, Ghana o Guinea Ecuatorial (Aranzadi, 2010), constituyendo un símbolo de la identidad krio en Freetown¹² y de la identidad annobonesa en Guinea Ecuatorial, con la misma clave rítmica y el mismo tipo de ejecución (el instrumentista sentado a horcajadas, tocando con las manos y el talón del pie) (Imagen 1).

Imagen 1. Gumbé en Freetown 1977



Foto: Kenneth Bilby (izq.). Cumbé en Malabo 2008. Isabela de Aranzadi (der.).

Los carpinteros eran requeridos en todas las colonias para construir ciudades y ferrocarriles. Entre los sierraleones que acompañaron a Owen para la fundación de Clarence (hoy Malabo) en 1827, la mayoría eran carpinteros. La ciudad fue construida rápidamente con madera traída desde Freetown (Morós y Morellón, 1844: 61). Fueron los artesanos carpinteros, como trabajadores emigrantes, los que extendieron el uso y la técnica del tambor-danza gumbay o gumbé por África (Collins, 2007: 180-184; Bilby, 2011: 169). El propio Ebenezer Calendar músico de Sierra Leona que tocaba el gumbé, trabajó en la carpintería a lo largo de toda su vida (Bender, 1989). Hoy en Malabo, es Hipólito Teruel, carpintero y músico quien construye el tambor cuadrado cumbé, utilizando en esta danza herramientas de carpintería como la sierra, al igual que en el gumbé en Sierra Leona (Aranzadi, 2010: 25).

Del género gumbé (o goombay) surgirían dos estilos tempranos de la música popular africana, la maringa y el ashiko,¹³ combinando el tambor cuadrado con la guitarra, el acordeón y la sierra musical, estilos posteriormente absorbidos parcialmente en el highlife de Sierra Leona, Liberia, Nigeria y Ghana,¹⁴ originado a finales del siglo XIX.¹⁵ Algunos géneros tendrían un nombre común para sub-estilos diferentes como es el caso del highlife o el ashiko (Roberts, 1998: 273).

¹⁰ La primera referencia en Freetown es de Rickets (1831: 211), citado en Harrev (2009). Hutchinson, describe el *goombé* como una de las danzas inmorales (1861:112). Para el gumbé en Jamaica véase Bilby (2008, 2011) o Epstein (2003).

¹¹ A partir de ahora citada como Bioko.

¹² Véase para el *gumbé* Horton (1999)

¹³ *Ashiko* era una temprana forma de *highlife* en Ghana (Collins 2007), y estaba en la base del estilo *jujú* en Nigeria (Waterman, 1998: 478), en el que se usaban los panderos cuadrados.

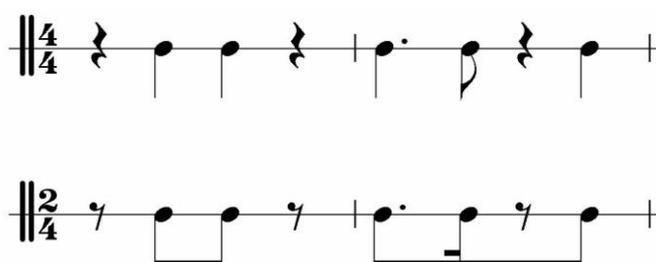
¹⁴ Según Bender (1989: 47,52, 66), la *maringa* es muy similar al *highlife* y una de sus raíces.

¹⁵ El término se acuña en 1920 (Collins, 1989:221-222).

Un ejemplo de las similitudes estrechas entre estos estilos con denominaciones locales es la canción de highlife "Sika Ho Yena"¹⁶ grabada por el famoso guitarrista de palmwine Kwaa Mensah de Ghana en 1959 y los temas de maringa grabados por el guitarrista Desmali¹⁷ de Guinea Ecuatorial en 2008. Otros ejemplos de maringa con guitarra grabados en Congo,¹⁸ reflejan un lenguaje panafricano irradiado por África Occidental y Central a principios del siglo XX, con una base asociada al gumbé en el siglo XIX.

En la maringa y el cumbé en Guinea Ecuatorial, existe una clave rítmica que coincide en el final de la clave con la del calipso-highlife de origen caribeño, transcrita por Collins (2006: 178), uno de los dos ritmos 4/4 del highlife, utilizada en el calipso, la rumba o el merengue (Collins, 1994: 258). Es la misma clave que Mukuna transcribe para la maringa en Congo (2001: 291). Todas ellas coinciden con la clave de son cubano 2-3 (Imagen 2).

Imagen 2. Clave de son



El tambor cuadrado y danza se denominaba patenge (Tchebwa, 1996: 48) y junto con la maringa y otras danzas "pre-rumba" análogas al highlife, adoptado en 1936 (Bemba, 1984: 170), supondrá la semilla de la rumba congoleña (Mukuna, 1973: 274; 1998: 383). Los trabajadores de Accra para las "grandes firmas" en el área congoleña introdujeron el tambor cuadrado con patas y doble marco (gome o gumbé) en Ghana en torno a 1900 por el contacto con los sierraleonas que allí encontraron (Collins, 2007: 183). En una segunda oleada en 1940 se llevó a Ghana desde Bioko, donde los ga de Accra trabajaban en las plantaciones de cacao, con canciones "que les enseñaron los artesanos sierraleonas que había en la ciudad de Santa Isabel" [hoy Malabo] (Hampton, 1979: 5).

3.2. Bandas militares. Maringa

En los años 1930-40 el gran músico de Sierra Leona Ebenezer Calendar, antes de desarrollar la maringa en Freetown, género tocado por otros músicos con anterioridad utiliza el tambor cuadrado gumbé (él lo llama "four corner").¹⁹ Estos estilos se desarrollan a final del siglo XIX. De la maringa hay datos tempranos en 1903 en Gabón (Desvallons 1903: 215). En 1907 encontramos la maringa en Guinea Ecuatorial, en la pequeña isla de Corisco.²⁰ El mismo año en Bioko es interpretada por la Banda de la Marina, danzada por krumanes (kru) y fernandinos (criollos) para celebrar el natalicio del Príncipe de Asturias, hijo del rey de España Alfonso XIII.²¹ En 1906 es la banda de la misión la que tocaba junto con una "charanga de

¹⁶ Kwaa Mensah's Guitar Band (1959): Lider, Kwaa Mensah, Vocal by Kwaa Mensah and his Trio. DECCA WA.926. KWA 5984, London.

¹⁷ Desmali y D'Ambò de la Costa. 'Luga da Ambo.' Musique de l'île d'Annobon-Guinée Équatoriale- enregistré en Février 2008 par Ashes to Machines (DJ Oil & Jeff Sharel) à l'ICEF de Malabo. Mixage et mastering par Jeff Sharel pour Ashes to Machines. Coordination executive: Charles Houdart. 2008 ICEF MALABO.

¹⁸ International Library of African Music. <http://greenstone.ilam.ru.ac.za/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=ilam&l=en&w=utf-8>

¹⁹ En Lagos en 1920 lo denominaban "eight corners" (Alájá-Browne, 1989: 233) ya que este tambor cuadrado tiene en ocasiones las esquinas en chaflán, como lo construyen hoy en Guinea Ecuatorial.

²⁰ "Correspondencia." *La Guinea Española*, 58: 111. Banapá (Fernando Poo), 24 marzo 1907.

²¹ "Fiestas en Fernando Poo. En el Golfo de Guinea. El natalicio del príncipe de Asturias", *ABC*, No. 789, 2 de agosto de 1907:6.

Kamerún" para la celebración de la boda del rey.²² En 1910 contamos con una partitura de maringa tocada por la Guardia Colonial (Saavedra y Magdalena, 1910: 121) en la entonces Guinea Española. La banda de la misión estaba formada por africanos y en la misma fecha de su fundación en 1888,²³ los cubanos deportados trabajaban para la misión elaborando cigarros de tabaco. Algunos emancipados cubanos formaron parte de la Guardia del Campamento en la década de 1860.²⁴ Los cubanos en Guinea se introdujeron en el grupo de los criollos fernandinos (Aranzadi, 2009).

El encuentro de africanos y militares europeos constituyó uno de los factores en la génesis de las músicas populares en África, teniendo lugar en la misma década de 1880, en Nueva Orleans, África Occidental y África del Este (Collins, 1989: 224), confirmando la tesis del "rizoma" antes expuesta.

Los regimientos británicos procedentes del Caribe, son asentados en África Occidental (Harrev 2001: 6), en Freetown (desde 1810), Cape Coast (1836) o Lagos (finales del siglo XIX). Hubo una re-africanización de temas tocados por los regimientos británicos y una interacción entre músicos africanos y afro-americanos (Roberts, 1998:260). Se transformaron las marchas en ritmos sincopados y los soldados tocaban para su esparcimiento piezas caribeñas (Collins, 1989: 223). Las bandas militares tocaban los domingos. Esta costumbre también sucedía en Guinea Ecuatorial donde la banda de la guardia colonial tenía la costumbre de tocar la maringa como última pieza del concierto del domingo (Madrid, 1933: 225).

La influencia de las bandas militares se reflejó en el adaha –un protohighlife en Ghana– o en Lagos, con la orquesta "Lagos Mozart Orchestra" (Waterman, 1998: 477). Los temas eran caribeños y europeos. Uno de los favoritos era "Every body loves Saturday Night", llevado por los miembros de regimientos de Indias de Trinidad asentados en Sierra Leona o Accra y ejemplo de palmwine (Roberts, 1998: 260). Lo grabó en 1928 la "Jolly Orchestra" de Nigeria, grupo que reflejaba la multiétnicidad entre los músicos que eran yoruba, saro (comunidad criolla procedente de Sierra Leona), kru (trabajando como grumetes para los saro) (Alájá-Browne, 1989: 233) y ashanti (de Ghana), con influencias de la comunidad brasileña agudá (serenatas, fados y polkas, el uso del pandero cuadrado samba y técnicas de guitarra portuguesa y española) (Waterman, 1990: 31 y 43-49).

Imagen 3. La danza maringa al final del bonkó en Annobón 2009



Foto: Isabela de Aranzadi.

²² "Recuerdos de antaño II". *La Guinea Española*, 1227: 309-310, 25 agosto 1946, Santa Isabel

²³ La misión de Banapá (Pujadas, 1968: 146).

²⁴ Preboste, Nicolás C.M.F. (1963). "La parroquia de Santa Isabel en el primer siglo de su existencia". *La Guinea Española* 1569: 166, 1 junio 1963, Santa Isabel.

La maringa hoy se toca y se baila en Guinea Ecuatorial, en dos estilos. Uno es un tipo de canción con guitarra española con ritmos afrocaribeños y melodías de influencia ibérica (bolero, fado, copla, etc.), empleando la técnica del “two finger-picking”, con utilización de sextas en la melodía de guitarra y de terceras en las voces. La maringa se tocaba con el acordeón y más tarde con la guitarra, siempre acompañada de los panderos cuadrados de varios tamaños y el gran tambor cuadrado con patas y doble marco. Los criollos fernandinos dejaron de usar este tambor en 1976 cuando muchos de ellos dejaron la isla por la situación social del país bajo la dictadura de Macías Nguema. Los annoboneses continúan hasta hoy tocando el tambor cuadrado cumbé.

Otro estilo es el de la maringa cantada en Bioko y Annobón como última pieza de una danza-ritual, el ñánkue o bonkó, antes de retirarse los miembros que forman la procesión que recorre las calles de la ciudad, durante las navidades (Aranzadi, 2013). El tiempo cuaternario de la maringa contrasta con la métrica ternaria del bonkó y es claramente perceptible el cambio, anunciando el final de la danza cada día (Imagen 3). La memoria oral recoge que durante el siglo XIX y principios del siglo XX, la maringa se danzaba de forma independiente (hoy va unida al bonkó). La maringa tocada en Guinea estaría influida por los cubanos deportados a finales del siglo XIX a la isla de Bioko (González Echegaray, 1964: 27 y 149). Vemos así, como las confluencias caribeñas en África tienen lugar desde el siglo XIX (soldados, marineros, esclavos liberados, brasileños y cubanos de vuelta a África, etc.).

La maringa aparece en la colonia española en muchas ocasiones en la primera mitad del siglo XX,²⁵ y en los años cincuenta comprendía varias danzas (Sialo, 1954). Era una expresión multiétnica y urbana, bailada por todos los grupos en la ciudad de Santa Isabel (hoy Malabo). Considerada inmoral y prohibida nominalmente por la Autoridad Eclesiástica de la Colonia, en los años sesenta se tocaba el cha-cha-chá a son de maringa en las fiestas de Santa Isabel [Malabo].²⁶

Hoy en día el estilo maringa lo toca con la guitarra y lo canta Desmali con su grupo D'Ambô de la Costa (Imagen 4), empleando el pandero cuadrado y la misma clave rítmica que en el cumbé, género derivado del gumbé de Sierra Leona y Jamaica. En las canciones de maringa de Desmali y su grupo D'Ambô de la Costa, los temas son variados, como el amor, desamor, la prisión en tiempos de dictadura, etc., desprendiéndose una melancolía que refleja la situación de los annoboneses desde hace siglos, abandonados en la pequeña isla de Annobón donde aún hoy viven con una economía de supervivencia, de la pesca y la recolección. Su viaje a Malabo en busca de nuevas oportunidades en muchos casos no ha tenido el éxito esperado.

Imagen 4. Desmali y el grupo D'ambô de la Costa. Barrio de Elá Nguema, Malabo 2007



Foto: Isabela de Aranzadi.

²⁵ Daniel Jones hijo de un gran hacendado criollo la sitúa en 1913 (Jones, 1950: 115, 146, 205, 246, 265) y José Más la menciona en 1919 (1931{1919}: 96).

²⁶ Santa Isabel". *La Guinea Española*, 1573: 277-278, octubre 1963, Santa Isabel.

En Moka poblado de la isla de Bioko, Gabriel Borikó toca la maringa con guitarra y acompañamiento de tambores y maracas. En 2007 tocaba la guitarra española (Imagen 5) y cuando le visité coordinando una gira de grabaciones con la BBC Radio 3 World Routes en 2013, tocaba una guitarra eléctrica²⁷.

Imagen 5. Gabriel Borikó tocando maringa con la guitarra en 2007 en casa del maestro Donato Muatetema en Moka (Bioko, Guinea Ecuatorial).



Foto: Isabela de Aranzadi.

Es posible que el aislamiento desde 1968 durante la pos-independencia y posteriormente, haya influido en conservar este estilo tan similar a otras canciones con guitarra de maringa en otras áreas africanas grabadas en el periodo 1940-1950.²⁸

En Guinea Ecuatorial, ha habido un intercambio de africanos de las costas desde el siglo XIX debido al comercio de aceite de palma y a las plantaciones de cacao, con afluencia de krumanes (kru) y trabajadores de Sierra Leona, Nigeria o Ghana.

Según Flemming Harrev, el estilo de maringa con guitarra podría haberse extendido con los krumanes o kru desde la isla de Bioko, donde la aprenderían, constituyendo esta isla un foco desde el que se irradiaría este estilo a Gabón y a los dos Congos.²⁹ Hoy en Annobón, el tambor cuadrado cumbe se toca con la botella y los panderos cuadrados, además del hierro, la sierra y dos palos entrechocados.

El acordeón lo utilizaban en la primera mitad del siglo XX los criollos, comunidad negra de Guinea Ecuatorial con el tambor cuadrado en la danza kunkí que llevaron los sierraleonas a Bioko, danza denominada koonking en Freetown en 1830 (Rankin, 1836, Vol. I: 285).

En los instrumentos de acompañamiento encontramos también una influencia caribeña. El sheek-sheek o dos maracas, utilizado por los criollos negros en Bioko, shaja-shaja para los annoboneses, procedería del shakee-shake un instrumento/danza procedente del Caribe y llegado a Freetown, uno de

²⁷ Aranzadi, I de: "La *maringa* en Guinea Ecuatorial", en John Shepherd and Heidi Feldman eds., *Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*, Part 2, Vol. VI Africa, Ottawa: Carleton University (en espera de publicación).

²⁸ Grabaciones en Gabón de Herbert Pepper y en Congo de Hugh Tracey, así como la *maringa* de Sierra Leona cantada por Ebenezer Calendar.

²⁹ Comunicaciones personales entre 2008-2011 y carta de Flemming Harrev a Carlos González Echegaray de 1999. Concerté una cita con ambos en 2009. Carlos, nos cantó una *maringa* de 1950 que conservo grabada.

los entretenimientos desde la primera década de 1800.³⁰ En 1816 encontramos en Jamaica el término *shaky-shokies* (Epstein, 2003[1977]: 52), *shak-shak* en Trinidad y *sakasaka* en Cuba llevado por los jamaicanos.³¹

En Congo la danza *maringa* aparece en 1935 procedente del África Ecuatorial francesa (Tchebwa 1996:155)³² con el tambor cuadrado *patenge*, la botella y el *likembe* (Mukuna, 1973: 273), sustituido posteriormente por la guitarra acompañada con el acordeón, instrumento que aparece en los sellos postales antes de la I Guerra Mundial (Roberts, 1998: 261), y con el que Camile Feruzzi hará bailar *maringa* a los congoleños en la época dorada de la *rumba*, tras aprenderla con su padre en Kisangani, a mil kilómetros al norte de Kinshasa en el río Congo (Stewart, 2000: 20).

En 1940 el *tshaka-tshaka* y el *patenge*, lo utilizan grupos como "La Voix de la Concorde" o "La Martinique", además de raspadores (Tchebwa, 1996:48). Los intercambios entre comunidades han producido diferentes tipos de "adopción" o "re-interpretación", teniendo lugar una neo-tradicionalización en algunos casos. Los annoboneses han incorporado el *cumbe* tambor cuadrado, fruto de trayectorias abolicionistas y coloniales, y hoy es parte de su tradición. En Ghana en el estilo *simpa*, género neo-tradicional, se usa este tambor cuadrado (Collins, 1992: 33). En Congo el *patenge* tambor cuadrado es considerado "tambor zaireño" (Tchewa, 1996: 155).

3.3. Los kru: guitarra y palmwine

El contacto interétnico a través de los trabajadores, factor decisivo en las dinámicas culturales de África, se suma al aumento del número de músicos, con otros factores demográficos, socioeconómicos y políticos de la migración, precipitando importantes cambios musicales (Schmidt, 1998: 370).

La cultura urbana africana, modelo de una específica "criollización", constituye un ámbito complejo e inestable en el que los préstamos en ocasiones no se dan únicamente entre comunidades, con un peso notable de los individuos aportando novedades adquiridas en otros lugares en África directamente o a través de grabaciones.

Los marineros kru jugaron un papel determinante en la expansión de los ritmos afro-americanos y en la introducción de la guitarra,³³ del estilo "two-finger picking" -ejecutado con el dedo índice y pulgar con la técnica de ritmos cruzados- y el uso de patrones de acordes en el *palmwine* (con nombres náuticos debido a su profesión como dmarineros). El *palmwine*, género irradiado desde Sierra Leona a Nigeria, Ghana o Bioko, llega incluso a Congo,³⁴ con variantes como la *maringa* en Sierra Leona, el *ashiko* en Lagos y *Accra* o el *osibisaaba* en Ghana (Collins, 2006; 1989: 222).³⁵

El *palmwine*, un tipo de *highlife*, deriva su nombre del vino de palma por ser un estilo frecuente en los bares africanos de las clases bajas en los que se reunían para beber los marineros, estibadores y trabajadores portuarios (Collins, 1994: 16), y los primeros temas de músicos nigerianos se graban en Londres en la década de 1920 (Waterman, 1990: 47).

Los kru procedían de diferentes pueblos de Liberia y Costa de Marfil, con una identidad común a partir de una vida cosmopolita compartida como migrantes temporales. Trabajaron desde el siglo XVIII en los barcos de europeos (incluyendo los españoles)³⁶ y a principios del siglo XIX en diversas labores en las costas (aceite de palma, puertos, ferrocarriles, aserradores, porteadores, etc.) (Brooks, 1972), siendo contratados como intérpretes por los comerciantes europeos antes del periodo colonial. A Freetown llegan en 1793. Aún hoy existe el barrio Krootown en Freetown creado en 1816 barrio que he podido visitar en

³⁰ (Sibthorpe 1970 [1868]: 19,) y en 1830 (Rankin, 1836, Vol. I: 200, 310).

³¹ En Cuba en 1920 Ortiz describe el cuadrado *gumbé* llevado por los jamaicanos al oriente cubano (1996 [1952]: 120, 216).

³² En Gabón utilizan el tambor cuadrado para la *maringa* (Pepper, 1958: 49).

³³ También introducida por los brasileños en Nigeria, por caribeños llegados a Sierra Leona y Liberia y por soldados, marineros, etc. de Europa y América (Kaye, 1998: 351)

³⁴ Con ejemplos también en África del Este (Roberts, 1998: 264).

³⁵ Sin embargo, el *palmwine* en su *pentatonismo* (se ha denominado "native blues" y el propio Collins reconoce una influencia del ragtime), se acercaría más a una influencia de América del Norte, mientras que la *maringa* más diatónica sería más similar a géneros afro-caribeños o sudamericanos con influencia hispánica.

³⁶ La primera referencia de un contrato a Krumanes data de 1645 en Elmina, en un barco español (Brooks, 1972:2).

2012. Hubo un movimiento anual de krumanes de 20.000 trabajadores a lo largo de la costa (Martin 1985: 405-406). Los kru trabajaron en Ghana y Nigeria. En Bioko fueron contratados desde 1830 y en Congo desde la década de 1880.

En Nigeria influyeron en el estilo jujú (con influencias del palmwine y la maringa), con músicos pioneros como Tunde King, nacido en la comunidad saro de los sierraleonas y que utilizaba una frase kru para terminar las canciones (Waterman, 1990: 73; 1998: 478). Estos estilos ya con influencia caribeña, conformarán la base de otros estilos como el highlife en Ghana. La música de Tunde King es muy similar al estilo maringa tocado hoy en Guinea Ecuatorial.

Un ejemplo de la transmisión de este lenguaje musical entre los pioneros lo encontramos en el guitarrista Kwame Asare (Jacob Sam) quien grabó highlife en Ghana para Zonophone en 1928, comerciante de herramientas de carpintería y cuyo maestro fue un guitarrista kru estibador en el puerto (Collins, 1994:13 y 320).

Los kru viajaban entre las Antillas, Liverpool y África, siendo contratados en el Caribe por la Marina Británica en el siglo XIX (Brooks, 1972:88). La confluencia de estilos se vio favorecida por el continuo movimiento de trabajadores. En la "Jolly Orchestra" en Nigeria, tocaban músicos kru como Sunday Davis a quien muchos artistas nigerianos intentaban imitar (Alájá-Browne 1989: 235). El estilo "two-finger picking" denominado "krusbass" en Lagos (Waterman 1990: 47), fue introducido por los kru.

El gran músico congolés Wendo marinerero que viajaba a lo largo del río Congo, quedó impresionado en una actuación de marineros kru por su ritmo e instrumentación en el puerto atlántico de Matadi (Gondola, 2014 [1997]: 71), afirmando que fueron los marineros kru quienes introdujeron este estilo (Schmidt, 1998: 377). Otro de los precursores de la rumba congoleña, el músico angolano residente en Kinshasa Oliveira Mayungu, tuvo como maestros a los kru-boys encargados de echar carbón en los barcos del puerto, enseñándole la técnica de la guitarra de la "polka piqué", y sería el marinerero Daniel Dondo quien introduciría la guitarra española en Congo a través del puerto de Matadi, inspirando a una nueva generación de guitarristas congoleños (Bemba, 1984: 73-74).

Cuando hablamos de criollización, entran en juego conceptos diversos y uno de ellos, el de lengua franca "musical", ha sido aplicado precisamente a la rumba congoleña como estilo nacido de la fusión. El elemento afro-cubano factor predominante en la mayoría de escritos, se incorporaría a un lenguaje con influencias del caribe -en diversos itinerarios atlánticos y desde las costas de África-, que podríamos denominar pre-rumba.

4. Criollización cultural en la música urbana africana

El estudio de la criollización en África es reciente debido a una consideración "fija" y a un discurso de "élite" o de "pureza" de la cultura -herencia de la mirada romántica según Eriksen (2003)-, y a una supuesta "homogeneidad" atribuida a las "viejas" culturas como la europea, aplicando esta categorización a los grupos étnicos africanos con una historia pre-colonial, y dejando a los criollos como faltos de lugar e historia. Los encuentros entre culturas se entienden hoy como proceso universal y el concepto de criollización aplicado anteriormente al Caribe (Palmié, 2006), se ha extrapolado a otros lugares en África (Eriksen 1999). Matory se pregunta si los teóricos han descubierto un fenómeno cualitativamente nuevo (el de criollización) o simplemente un nuevo término para un fenómeno muy antiguo (2009: 234). Es posible un análisis abandonando "la pretendida solidez" de las categorías étnicas, ante un "constante y dinámico intercambio de símbolos y prácticas, que conduce a nuevas formas sociales o culturales con diversos grados de estabilidad" (Eriksen, 2007:174). Nos encontramos ante la creación de un "nuevo lenguaje" musical, compartido y buscado por los músicos en una situación de cambio social y urbano.

La no consideración de las músicas populares en Europa en los estudios académicos hasta los años 1950 se ha acentuado en el caso de África donde el retraso es aún mayor, aunque sus formas, contextos y significados proporcionan una fuente útil de datos en estas sociedades urbanas emergentes, por la información de las relaciones entre sectores sociales.

En Kinshasa, como reflejo de esta actitud, la radio controlada por los belgas emitía únicamente músicas tradicionales hasta 1956, al considerar las músicas urbanas "mediocres y menos educativas" (Mukuna, 1992: 78).

Siguiendo a Kenneth Bilby, podríamos hablar de un sustrato cultural africano reflejado en la esfera de la música, más que en cualquier otra esfera cultural (2011: 164) pudiendo ser considerado como un vector de criollización.

En África, la urbanización y la confluencia de músicos en espacios multiétnicos, se vinculan a la gestación de las músicas pre-populares, apareciendo un lenguaje musical criollizado con un sustrato africano presente en las influencias afro-americanas, con las que confluyó el lenguaje local tradicional, creando nuevos géneros. Los estilos como la *maringa* o el *palmwine* jugaron un papel importante en la adopción de patrones emergentes de la identidad urbana africana, y en la articulación simbólica de las relaciones cambiantes entre los sectores sociales, en ciudades como Lagos (Waterman, 1988: 229), Accra (Collins, 2007: 189) o incluso Duala donde en 1932 la *maringa* y otras músicas interpretadas en bares africanos, tenían una regulación estricta por parte de los europeos (Schler, 2002: 325). Estas nuevas identidades urbanas o "modernas" se reflejan en 1907, en una asamblea general en la pequeña y alejada isla de Corisco en Guinea Ecuatorial, donde la *maringa* es tratada como "peligro moral":

Por último trataron de la Maringa o sea uno de esos bailes en que peligró la honestidad pública por juntarse ambos sexos y [...] en locales cerrados, habiéndose dictado penas con las mujeres que asistan sin ir acompañadas de sus maridos.³⁷

Son estilos ligados a nuevos modos de entender la cultura en el medio urbano, con grandes transformaciones antes del boom posterior derivado del impacto de la radio y las grabaciones, periodo de expansión a partir de 1940, considerado como el inicio de la música popular en Congo.

5. "Pre-rumba" en Congo

En Kinshasa, la música moderna (cantada en lingala) aparece en 1900-1908. Se "modernizan" ciertas danzas bajo la influencia de África Occidental en la década de 1930, entre ellas el *ebonga*, la *maringa* o el *patenge* (Bemba, 1984: 32) y el *agbaya*, *kebo*, o el *ndzango* (Tchebwa, 1996: 38 y 46).

Los puertos de Matadi y Pointe Noire son centros tempranos de aprendizaje de la guitarra desde la década de 1920, por parte de los jóvenes congoleños mediante la observación de los marineros kru (Kubik, 1995:16). Sin embargo, las noticias de los primeros contactos en Congo con la cultura musical afro-americana a través de los trabajadores de la costa occidental son difusas.

Los *popós* o *coastmen*, llevan consigo y tocan en los ratos de ocio músicas como el *highlife*, estilo que lleva ya en sí mismo una influencia caribeña. Aunque las bandas militares de los regimientos de las Indias Occidentales, influyen en las bandas de metales de los primeros grupos de *highlife* (Waterman, 1998: 477), estas influencias no serían tan determinantes en Congo, al ser su colonización posterior, lo que permitiría una asimilación más directa de la música afro-cubana en Congo.

Si finalmente la música de Kinshasa es la que se impuso en toda África y no la de Duala o Accra, es porque su colonización más tardía recibió menos influencias europeas y porque los zaireños supieron descifrar y explotar las raíces africanas del modelo cubano [...] extrayendo del repertorio tradicional del *likembe* (sanza de láminas) y utilizando en la guitarra el estilo del piano en el "son montuno", derivado éste mismo en parte de dicho repertorio (Tchebwa 1996: 49).

En Boma y Matadi, ciudades portuarias con acceso fluvial a Brazzaville y Kinshasa, tienen lugar los encuentros de los africanos de las costas apareciendo las primeras orquestas como la "Excelsior", bajo la férula de los *popós*. El guitarrista Adou Elega (Tchebwa, 1996: 55), era hijo de un guitarrista *coastmen* (de Ghana) que inicia su carrera en 1939. En el eje Matadi-Kinshasa, -punto de confluencia de trabajadores de Benin, Ghana o Sierra Leona-, el pueblo de Sona Bata es lugar de nacimiento de dos grandes músicos: Franco Luambo Makiadi y Gérard Madiata. Un sector de la colonia de los *coastmen* asentados en los puertos (lugares de intercambio de grabaciones y músicas entre los marineros), se traslada a Kinshasa en 1936 tocando en sus ratos músicas que los kineses comienzan a imitar. Se inicia una criollización musical

³⁷ "Correspondencia." *La Guinea Española...*

en Kinshasa, y uno de los ingredientes es ya una re-creación africana de las músicas de vuelta, (la *maringa* o el *highlife*), con un legado de temas afro-americanos como el conocido "Every body loves Saturday Night".³⁸

Este "ingrediente" se fusionará con los ritmos e instrumentos (locales y modernos) entre los cuales la guitarra y el *patenge* tambor cuadrado, "re-creándose" en el propio lenguaje (kikongo o lingala). A todo ello se sumará posteriormente el elemento afro-cubano dando origen a la rumba congoleña en los años 40 (Tchebwa 1996: 55, 155).

Las mencionadas claras similitudes en los ritmos de países africanos tan distantes como Sierra Leona, Ghana o Guinea Ecuatorial con la misma clave rítmica para el tambor cuadrado, podrían también tener relación con Cuba, al ser esta clave rítmica la de la música *abakuá* (sociedad secreta cubana fundada en 1836, heredera de la sociedad *Ekpe* de Calabar y llevada por los esclavos carabalíes a Cuba), cuyo legado en la rumba cubana y el *son* (Miller, 2005) o en la *columbia* (León, 1964: 48), es reconocido hoy por los músicos más representativos *abakuá* en La Habana.³⁹ Cientos de miembros *abakuá* fueron deportados a Bioko a finales del siglo XIX (Aranzadi, 2013). El término *maringa* dejó de usarse en favor del término rumba (Mukuna, 1998: 386).

Denominamos "pre-rumba" al sustrato musical popular anterior a la rumba, aglutinado en torno al vocablo *maringa*, género extendido por África Occidental, hoy presente en Guinea Ecuatorial y hasta 1940 en Congo, en el que las orquestas iban introduciendo las influencias latinoamericanas, transformando la "vieja" *maringa* en rumba. El uso del tambor cuadrado *patenge* y del estilo *maringa* tuvo lugar en los primeros tiempos con grabaciones de músicos como Bowane o Feruzzi (Stewart, 2000: 20 y 32). El sustrato de la *maringa*, como lenguaje precursor de la rumba y antes de la influencia afro-cubana es perceptible también en el uso de la guitarra ausente en la rumba cubana. Los congoleños adaptarán las líneas melódico-rítmicas de los saxos y metales de la música afro-cubana, lo que constituye según John Storm Roberts (1998: 271), un elemento de gran riqueza y flexibilidad y un factor de su expansión por África

La rumba cubana, es repetidamente considerada "materia prima" (Lonoh, 1969: 45) de la rumba congoleña. En este artículo queremos poner el acento en que la influencia de la rumba cubana en la ciudad de Brazzaville y de Kinshasa, se asienta y florece con fuerza en los dos Congos, debido a una anterior africanización (de influencia caribeña) que se abre paso con los miles de trabajadores que llevan consigo una música criolizada reflejo de su propia condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición y que comienzan su periplo por el continente africano en los principios de la colonización. En dichas músicas y sus ritmos, melodías e instrumentos, tras el choque con el colonialismo, los congoleños, encuentran una expresión propia percibida como objeto de identidad que refleja su africanidad y al mismo tiempo es expresión de lo "moderno" característico de las áreas urbanas, sirviendo como soporte a un cosmopolitismo elegido como expresión africana antes que europea (White 2002), sirviendo la música popular para un enlace entre lo local y lo global. Síntesis sofisticada que proveía la perfecta banda sonora para un nuevo estilo de vida urbano (Kenis, 1995).

6. Recepción en la rumba congoleña de la música afro-cubana

Musicalmente, en el período de 1945 a finales de los años 1950 denominado *Tango ya ba-Wendo*, reina la *maringa* tocada en los bares locales acompañada por instrumentos autóctonos o extranjeros (*likembe*, acordeón, guitarra), con la botella y el tambor cuadrado *patenge*, en una confluencia de africanos de África Occidental y de Congo, introduciéndose nuevos elementos de América Latina en el proceso de innovación y creación de la expresión musical urbana de Kinshasa.

³⁸ Dos versiones de la canción "Samedi soir" tocada y cantada por el guitarrista Adou Elenga, se encuentran en <http://www.universrumbacongolaise.com/artistes/adou-elenga/> y una versión más antigua únicamente acompañado con la guitarra en https://www.youtube.com/watch?v=kfnDwsj_PIE

³⁹ Así lo explicó con ejemplos musicales en vivo, Gregorio Hernández (*El Goyo*), fundador del *Conjunto Folklórico Nacional*, en el IV *Coloquio sobre religiones afro-americanas* (La Habana, mayo de 2011), organizado por Jesús Rafael Robaina al que fui invitada. El Goyo, figura esencial en la música cubana y miembro de la sociedad *Abakuá*, demostró cómo la clave rítmica *abakuá* es antecesora de la rumba y su presencia en la música popular cubana es innegable.

El periodo *Tango ya ba-Wendo* dominado por la música *maringa*, alcanzó su apogeo en la década de 1950 tras la instalación de los estudios de grabación en Kinshasa. En pocos años, estos estudios convirtieron a la capital Kinshasa en un centro de grabación de África, foco de atracción de músicos de los países vecinos (Angola, Congo, Zimbabwe) y de otros lejanos como Nigeria y Sierra Leona (Mukuna, 1992: 75).

La memoria africana, otorgadora de un sustrato de la cultura musical, favoreció estas confluencias. Las claves rítmicas o las melodías –tradicionalmente ejecutadas por los *likembes* o *sanzas* adaptadas también a la guitarra–, son elementos africanos re-conocidos por los habitantes de Kinshasa y adoptados a su idiosincrasia. La estructura armónica con el uso de acordes I-IV-V tan común en las músicas populares, presente en la rumba, es interpretada de diferente manera que en Europa al no percibir ninguna jerarquía tonal entre los acordes, utilizados y considerados con igual estatus (Kubik, 1999: 105).

La rumba congoleña se sitúa como un género en el diálogo atlántico, un re-conocimiento y una forma de re-crear lo propio una vez ha sido modificado en una primera diáspora durante la esclavitud. Su éxito y expansión por África se debería a su espectacular ‘reapropiación’ de la música afro-cubana,

tomándola como un modelo más ‘africano’, lo que influenció a su vez en otros estilos africanos que la adoptaron por esta razón como más nueva, excitante, radical y subversiva (lo que ocurría en Europa del mismo modo con el Rock and Roll (Kenis, 1991).

Una de las canciones más influyentes en el proceso de gestación fue la canción cubana "El manisero" (Mukuna, 1992: 75), con grabaciones en Columbia o en la R.C.A. desde finales de la década de 1920. Es posible escuchar imitaciones de fragmentos de este tema también en los grupos que iniciaron sus grabaciones en Nigeria en fecha tan temprana como 1928.

El músico y ensayista congoleño Sylvain Bemba, pone en boca de la propia rumba su presentación:

Soy la más bonita de las lindas cubanas, hija de Cuba. Desciendo de vuestras danzas de Congo, Angola, Zaire [...]. En 1932 me presentaron, después de algunas correcciones "morales", en la Exposición Internacional de Chicago con gran éxito, conquistando el mundo entero, [entrando] en la "gran sociedad", siendo denominada en las colonias inglesas africanas como *high-life*. Volví al país de mis ancestros, grabada en discos de 78 rpm como música caribeña [...], sin olvidar la marca personal que la Orquesta Aragón ha dejado en Kinshasa y Brazzaville [...] hasta el punto de diluirme en la sangre de los congoleños de ambos Congos. (1984: 46-47).

La rumba cubana encuentra en Congo su propia raíz, reconocida igualmente en los géneros que antes y durante la propia gestación de la rumba cubana –siguiendo la metáfora del rizoma– han florecido a partir de elementos africanos, (*gumbe*, *maringa*, *highlife*),

Cuando escuchas [esta música], encuentras que tú mismo estás cerca de otro, alguien a quien no conoces, pero se puede decir que hay algo. Sientes que él es realmente tu hermano. Es la sangre [...]. Sí, es la sangre. La sangre (White, 2002).

La música afro-cubana se divulga a través del fonógrafo y la radio en las primeras décadas del siglo XX. La emisora privada *Radio Congolia* desde 1939, emitió músicas populares africanas junto con las latinoamericanas, contribuyendo a la formación de grupos de música en las calles de Kinshasa. Desde mediados de los años 1960, la nueva fuente de inspiración era la propia música zaireña (Mukuna, 1992: 78-79). Además de *Radio Congoliya* (1939), *Radio Brazzaville* (1940) o *Radio Congolia* (1942), con altavoces para una audiencia urbana en ambas orillas del río Congo, contribuyendo a su difusión también fuera de Congo, otros medios escritos y posteriormente la T.V., contribuirán a la divulgación y puesta en valor de estas músicas ya como géneros congoleños.

Para recuperar las ventas en Occidente tras la Gran depresión, los discos de *series G.V* se ofertan⁴⁰ en Londres desde 1933 para un mercado en África Occidental, con temas cubanos y latinoamericanos.

⁴⁰ En la web Afrodisc creada por Flemming Harrev con quien estoy en contacto con numerosas conversaciones sobre el *gumbe* y la *maringa* desde 2008, se recoge interesante información sobre la *serie GV*, discos que ya habían influido en

Entre los primeros géneros en los discos aparecen, la rumba, el *son*, el *bolero son*, el *capricho son* o la *rumba foxtrot* interpretados por el Trío Matamoros, el Sexteto Habanero, o la orquesta los Siboneyes, predominando el *son* y la rumba.⁴¹

En las décadas de 1940-50 se aplicarán estos términos a la música congoleña (*bolero*, *merengue*, *fox*, *cha-cha-chá*, *mambo*, etc.), pero el término que permanecerá y reinará hasta hoy será el de rumba. El grupo "African Jazz" constituye el "cruce musical más perfecto estableciendo un largo puente entre Cuba y Congo en plena noche negra de la historia colonial" (Tchebwa, 1996: 59 y 100-105).

Los comerciantes griegos, judíos o belgas instalados desde 1900 junto a los holandeses, desarrollaron en la década de 1930, infraestructuras sonoras modernas, para una emergente actividad fonográfica. Desde 1939, Olympia, Ngoma, Opika o Loningisa toman el relevo de las grabaciones hechas en Europa para el mercado africano. Se inicia la expansión de la música congoleña, y la promoción de grupos congoleños como Kallé, Franco o Wendo en los que ya se escuchan guitarras eléctricas y vientos.

El intercambio frecuente de músicos de una orilla a otra del río (como en los grupos "Ok Jazz", "Rock a Mambo" o "Victoria Kin" fundado por Wendo Kolosoy en Kinshasa, inspirado en "Victoria Brazza" creado en Brazzaville por Paul Kamba), cesa a partir de 1959 por el ambiente tenso e inseguro pre-independencia de Kinshasa y muchos músicos vuelven a Brazzaville creando "Les Bantous de la Capitale" (Tchebwa, 1996: 48, 82, 96).

La aparición de los "Congo Bar", contribuyó también a la emergencia de la rumba. Uno de ellos, el "Ok Bar" en el que actuaba el grupo "Ok Jazz" o "templo del *cha-cha-chá*", reunía a cientos de jóvenes de los barrios más populosos de la ciudad. Tras la numerosa producción en los años setenta, la rumba alcanzará a su vez los mercados y teatros europeos. Kabasele y "African Jazz" actúan en Bruselas en 1960; Rochereau en el Olympia de París en 1970.

La música cubana percibida por los congoleños como "algo familiar" ("not far from home") (Kubik, 2010: 35), se suma a la adopción de elementos foráneos considerados "superiores". Mukuna se pregunta si se trata de una imitación, una "re-interpretación" que simplemente adopta el nombre de rumba, o una evolución de un estilo propio anterior, la *maringa* (1992: 79). Para este autor la rumba zaireña es la *maringa*. El nombre sería adoptado por las industrias discográficas por motivos comerciales. En palabras del gran guitarrista congoleño Kasanda Nico:

Aquellos que repiten continuamente que las orquestas congoleñas 'copian' los ritmos afro-cubanos se equivocan. No conocen la historia del continente africano ni la existencia en América de un alma que tiene su origen en África (Lonoh, 1969: 140).

Y "desde entonces, la rumba ha encontrado su país de origen y ya nunca lo abandonará" (Tchebwa, 1996: 97).

7. El uso del español en la rumba congoleña

Entre las lenguas de las canciones, reflejo de la multietnicidad y los poderes coloniales (francés, inglés, lingala, kikongo, swahili, tshiluba), encontramos el español. Muchos congoleños en España se preguntan acerca del uso del español en la rumba, debido a la falta de comprensión por parte de músicos y oyentes de esta lengua, usada como elemento de prestigio entre los que aspiraban a "ir a la moda", jóvenes en busca de un mejor estatus en el ambiente urbano y como elemento identitario de un grupo social. Se utilizaba el español "aproximado" y la influencia de la música afro-cubana se refleja en los títulos ("Bueno Valentina Cha-cha-cha", "Y que pasa", "Pa gosar", "El que siembre su maíz", "Cuidado", "Son", "Tremendo", "Lolita", "Corre que te llamo") o en las letras como en "María Valente" del grupo Rock A Mambo & Dewayon:

otros géneros como el *palmwine* según Waterman (1990: 48).
<http://www.afrodisc.com/#His%20Master's%20Voice%20GV%20series> .

⁴¹ Durante mucho tiempo el *son* se llamaba *rumba* fuera de Cuba (Montes Pizarro, 2010: 7).

Oh María Valente [Valentine]
Venga Susana voy a cocinar
Rumba Cha-cha-chá
Bonita voy a ir
Oh María Valente voy a ir
Gitana bonita voy a ir
Gitana María voy a ir.⁴²

Otro ejemplo es la canción del grupo OK Jazz "Cha-cha-chá modeiro", compuesta por Paul Ebengo "De Wayon", en el que se escucha claramente la clave de *son* cubano 2-3.

Quien sepa que será de mi vida
La rumba caliente de modeiro
La rumba lunera
Cha-cha-chá de mi vida
La rumba modeiro
Yo te quiero mi amor
A mí me gusta el cha-cha-chá
Yo te quiero bailar chiquita

Muchas melodías que llegaron a interpretarse en kikongo o lingala aún conservaban algunos términos en castellano como "fiesta". En la temática de las canciones, la afirmación de una identidad propiamente africana frente a los colonizadores blancos, como el famoso "Independance Cha-cha-cha" del gran músico Joseph Kabasele, con precursores con Adou elenga quien en 1945 termina en la cárcel por una canción en la que preconiza el cambio.⁴³ Tras la Independencia, canciones como "Nabali misère" (he desposado la miseria), del grupo "OK Jazz", recoge la desilusión (Bemba, 1984: 137). Otros temas son el de la mujer o el vivir al día en la pobreza o incluso la muerte.

Algunos grupos cubanos visitaron Congo. En 1972 la Orquesta Aragón realizó una gira y a Raffael Lay sus interlocutores le hicieron saber de la determinante influencia que los aires y los ritmos cubanos habían ejercido en la música congoleña moderna.

8. Conclusión

La influencia de la rumba cubana en Brazzaville y Kinshasa se asienta y florece debido a una anterior africanización (de influencia caribeña) que se abre paso con los miles de trabajadores que llevan consigo una música criolizada reflejo de su propia condición como personas situadas en encrucijadas culturales causadas por la esclavitud y su abolición en los principios de la colonización. Los africanos se mueven por las costas intercambiando un lenguaje musical en proceso, en una confluencia entre las músicas locales y las caribeñas, generando estilos tempranos como el *gumbe*, la *maringa* o el *highlife*. Este lenguaje panafricano estaría en la base de lo que posteriormente será la rumba congoleña.

Referencias bibliográficas

- Aljáj-Browne, A. (1989): "A Diachronic Study of Change in Jujú Music", *Popular Music*, 8 (3): 231-242. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000003536>
- Aranzadi, I. de (2009): *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Apadana.
- (2010): "A Drum's Trans-Atlantic Journey from Africa to the Americas and Back after the end of Slavery: Annobonese and Fernandino musical cultures", *African Sociological Review*, 14 (1): 20-47. <http://dx.doi.org/10.4314/asr.v14i1.70227>

⁴² Rock A Mambo & Dewayon. African Pearls 1 - CONGO: RUMBA ON THE RIVER. Discograph 6129042. 2006, Side A Track 3, MARIA VALENTE, 2:53. <https://www.youtube.com/watch?v=4f0YYsXQ5RA>

⁴³ "Ata ndele mokili ekobaluka" ("Alguna vez el mundo cambiará").

- (2013): "Memoria abakuá en Fernando Poo. El rito-danza del Bonkó o Nánkue en Guinea Ecuatorial", *Catauro. Revista cubana de antropología*, 27: 5-32.
- Archibald, A. G. (1889-1891): "Story of deportation of negroes from Nova Scotia to Sierra Leone", *Nova Scotia Historical Society*, 7: 129-154.
- Bemba, S. (1984): *Cinquante ans de musique Congo-Zaire 1920-1970. De Paul Kamba a Tabouley*. Paris: Présence africaine.
- Bender, W. (1989): "Ebenezer Calendar - An Appraisal", en *Perspectives of African Music*: 43-69. Bayreuth: E. Breitinger.
- (1992 [1985]): *La musique africaine contemporaine. Sweet Mother*. Paris: L'Harmattan.
- Bilby, M. K. (2008 [2005]): *True-Born Maroons*. Florida: University Press of Florida.
- (2011): "Africa's Creole drum. The gumbe as Vector and Signifier of Trans-African Creolization", en Baron, R. y Cara, A. C. Eds.: *Creolization as Cultural Creativity*. 137-177. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Brooks, G. E. Jr. (1972): *The Kru Mariner in the Nineteenth Century: An Historical Compendium*. Newark, Delaware: Liberian Studies Association in America.
- Collins, J. (1989): "The early history of West African highlife music", *Popular Music*, 8 (3): 221-230. <http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000003524>
- (1992): *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University.
- (1994): *The Ghanaian Concert Party: African Popular Entertainment at the Crossroads*. Buffalo: State University of New York (SUNY) at Buffalo. [Ph.D. Thesis].
- (2006): "African guitarism. One hundred years of West African Highlife", *Legon Journal of the Humanities*, 17: 173-196.
- (2007): "Panafrican Goombay drum-dance music: its ramifications and development in Ghana", *Legon Journal of the Humanities*, 18: 179-200.
- Desvallons, G. (1903): "Musique et danse au Gabon", *La Revue Musicale*, 3 (5): 215-218.
- Epstein, D. J. (2003 [1977]): *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War*. Illinois: University of Illinois.
- Eriksen, T. H. (2007): "Creolization in anthropological theory and in Mauritius", en Stewart, Ch. Ed.: *Creolization: History, Ethnography, Theory*. 153-177. Walnut Creek, CA: Left Coast.
- Fosu-Mensah, K. et al (1987): "On Music in Contemporary Africa", *African Affairs*, 86 (343): 227-240.
- Gondola, Ch. D. (2014 [1997]): "Popular Music, Urban Society, and Changing Gender Relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)", en Grosz-Ngate, M. ed.: *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa*. 65-84. New York: Routledge.
- González Echegaray, C. (1964): *Estudios guineos (Vol. II Etnología)*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos-C.S.I.C.
- Hampton, B. (1979): "A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa", *African Urban Studies*, 6: 1-16. [Orig. 24th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology, 12 de octubre de 1979, Montreal, P.Q., Canada].
- Harrev, F. (1987): "Gumbe and the development of Krio popular music in Freetown, Sierra Leone", en *IASPM's 4th International Conference*. Accra, Ghana.
- (1992): "Francophone West Africa and the Jali Experience", en Collins, J.: *West African Pop Roots*. 209-244. Philadelphia: Temple University.
- (1993): "The origin of urban music in West and Central Africa", en *23rd World Conference of the ICTM*. Berlín.
- (2001): "The Diffusion of Gumbe Assiko and Maringa in West and Central Africa", en *12th Triennial Symposium on African Art by the Arts Council of the US African Studies Association*. St Thomas, Virgin Islands: Arts Council of the African Studies Association's.
- (2009): "The Annobonese bonkó, tambalí and maringa in the wider context of the emerging Pan-African urban music culture in the 19th and 20th century // i.e. non-traditional music play on non-traditional musical instruments", conferencia impartida en el Auditorio Nacional de Música en el Ciclo de Música Étnica paralelo a la exposición Instrumentos musicales y Danzas de Guinea Ecuatorial.
- Hernández, G. (El Goyo) (2011): "Influencia de la música Abakuá en la rumba cubana", conferencia en el IV Coloquio sobre religiones afro-americanas. La Habana (Cuba).

- Horton, Ch. D. J. (1999): "The role of the Gumbé in Popular Music and Dance Styles in Sierra Leone", en DjeDje, J. C. Ed.: *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*. 230-235. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- Kaye, A. (1998): "The Guitar in Africa", en Stone, R. M. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*. 350-369. New York: Garland.
- Kenis, V. (1991): *Notas al CD Roots of Rumba Rock - Zaire Classics 1953-1954*. Crammed Disc CRAW 4.
- (1995): *Notas al CD Roots of Rumba Rock 2- Zaire Classics 1954-1955*. Crammed Disc CRAW 10.
- Kubik, G. (1995): *African Guitar: Solo Fingerstyle Guitar Music from Uganda, Congo/Zaire... Study Guide of Audio-Visual Field Recordings, 1966-1993*. Videotape, Rounder Records/Vestapol Productions 13017, MB95446G (video, 1995), GW13017 (DVD, 2003).
- (1999): *Africa and the Blues*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- (2010): *Theory of African Music, Vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
- León, A. (1964): *Música folklórica cubana*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.
- Lonoh, M. (1969): *Essai de commentaire sur la musique congolaise moderne*. Kinshasa: Ministère de la Culture et des Arts.
- Lynn, M. (1984): "Commerce, Christianity and the origins of the 'Creoles' of Fernando Po", *Journal of African History*, 25: 257 – 278. <http://dx.doi.org/10.1017/S0021853700028164>
- Madrid, F. (1933): *La Guinea incógnita: vergüenza y escándalo colonial*. Madrid: Editorial España.
- Martin, J. (1985): "Krumen 'Down the Coast': Liberian Migrants on the West African Coast in the 19th and Early 20th Centuries", *The International Journal of African Historical Studies*, 18 (3): 401-423. <http://dx.doi.org/10.2307/218646>
- Matory, J. L. (2001). "El nuevo imperio Yoruba: Textos, migración y el auge transatlántico de la nación lucumí", en Hernández, R. y Coatsworth, J. Eds.: *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos*. 167-188. Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello.
- (2009): "The Many Who Dance in Me: Afro-Atlantic Ontology and the Problem with 'Transnationalism'", en Hernández, A. Ed.: *Transnational Transcendence*. 231-262. CA: University of California Press.
- (2010): "Afro-Atlantic Culture: On the live dialogue between Africa and the Americas", en Appiah, K. A. y Gates, H. L. Eds.: *Encyclopedia of Africa, 2*. 49-61. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, I. (2005): "Cuban Abakuá Chants, Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora", *African Studies Review*, 48 (1): 23-58. <http://dx.doi.org/10.1353/arw.2005.0030>
- Montes Pizarro, E. (2010): "Influencias musicales alrededor de la diáspora africana: más allá de la metáfora de raíz", *Cuadernos de Investigación*, 14.
- Morós y Morellón, J. de (1844): *Memorias sobre las islas africanas de España. Fernando Póo y Annobón*. Madrid: Compañía tipográfica.
- Mukuna, K. wa (1973): "Trends of Nineteenth and Twentieth Century Music in the Congo-Zaire", *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im*, 19: 267-283.
- (1992): "Genesis of urban music in Zaire", *African Music*, 7 (2): 72-84.
- (1998): "Latin American Musical Influences in Zaire", en Stone, R. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*. 383-388. New York: Garland.
- (2001): "Congo, Democratic Republic of the: III, 4, Popular Music", en Sadie, S. and Tyrrell, J. Eds.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 6*. 290-293. London: Macmillan.
- Ortiz, Fernando (1996 [1952]): *Los instrumentos de la música afrocubana*. Madrid: Editorial Música Mundana. [2 vols.].
- Palmié, S. (2006): "A View from Itia Ororó Kande", *Social Anthropology*, 14: 99-118. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1469-8676.2006.tb00026.x>
- Pepper, H. (1958): *Anthologie de la vie africaine. Congo-Gabon. (Booklet del álbum: 320 C 126/127/128)*. Paris: Disques Ducretet Thomson.
- Pujadas Tomás L. (1968): *La Iglesia en la Guinea Ecuatorial, Fernando Poo, Vol.1*. Madrid: Iris de Paz.
- Rankin, F. H. (1836): *The white man's grave; a visit to Sierra Leone, in 1834*. London: R. Bentley. [2 vols.].
- Ricketts, M. (1831): *Narrative of the ashantee war; with a view of the present state of the colony of Sierra Leone*. London: Simpkin and Marshall.
- Roberts J. S. (1998 [1972]): *Black music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American traditions*. New York: Schirmer Books. [Second revised edition].

- Saavedra y Magdalena, D. (1910): *España en el África Occidental: Río de Oro y Guinea*. Madrid: Imprenta Artística Española.
- Sialo, J. M. C. M. F. (1954): "El archipiélago Mandji su capital Santa M^o de Corisco. Los bailes indígenas", en *La Guinea Española 1401*: 30-33. Santa Isabel (Fernando Poo).
- Sibthorpe, A. B. C. (1970 [1868]): *The History of Sierra Leone*. London: Routledge.
- Schler, L. (2002): "Looking through a Glass of Beer: Alcohol in the Cultural Spaces of Colonial Douala, 1910-1945", *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (2/3): 315-334. <http://dx.doi.org/10.2307/3097616>
- Schmidt, C. (1998): "Kru Mariners and Migrants of the West African Coast", en Stone, R. M. Ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol I. Africa*: 370-382. New York: Garland Publishing.
- Stewart, G. (2000): *Rumba on the River. A History of Popular Music of two Congos*. New York: Verso.
- Stewart, Ch. (2007). "Creolization. History, Ethnography, Theory", en Stewart, Ch. Ed.: *Creolization. History, Ethnography, Theory*. 1-25. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Stone, R. M. (2015): *Theory for Ethnomusicology*. New York: Routledge.
- Tchebwa, M. (1996): *Terre de la chanson. La musique zairoise hier et aujourd'hui*. Louvain la Neuve: Duculot Editions.
- Tracey, H. (1956): *Internacional Library of African Music*. Roodepoort, Transvaal. Disponible en web: <http://www.ru.ac.za/ilam/onlinesearches/>
- Waterman, Ch. A. (1988): "Asiko, Sakara and Palmwine: Popular Music and Social Identity in Inter-War Lagos", *Urban Anthropology*, 17: 229-258.
- (1990): *Jujú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1998): "Yoruba Popular Music", en Stone, R. ed.: *Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1: Africa*: 471-487. New York: Garland.
- Wheeler, J. S. (2005). "Rumba Lingala as Colonial Resistance", *Image and Narrative*, 10. Disponible en web: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/jessesambawheeler.htm>
- White, B. W. (2002): "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms", *Cahiers d'études africaines*. Disponible en web: <http://etudesafricaines.revues.org/161>
- Wyse, A. (1989): *The Krio of Sierra Leone: An Interpretative History*. London: Hurst and Company.

Breve CV de la autora

Isabela de Aranzadi es profesora de Etnomusicología (UAM). Doctora en Musicología por la UAM, Máster en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas (UAM), Licenciada en Sociología (UCM), Licenciada en Geografía e Historia (UCM), Título de Profesor de Conservatorio (Conservatorio Teresa Berganza de Madrid), Jefe del Departamento de Música en el Instituto Rosa Chacel. Investiga sobre las músicas africanas con trabajo de campo en Guinea Ecuatorial, Sierra Leona, Ghana y Cuba y diversas publicaciones. Coordina el programa BBC-Radio 3- World Routes, para Guinea Ecuatorial.

Marcel Khalife socio-political life: The case of "Oh My Father, I am Yusuf" *Marcel Khalife, vida socio-política: El caso de "Oh My Father, I am Yusuf"*

Walid Hedari

Universidad de la Rioja, España
walidhedari@gmail.com

Recibido: 12-2-2016
Aceptado: 29-2-2016



Abstract

This paper intends to present Marcel Khalife's life during the Lebanese civil war. Named artist of peace in 2005 by the UNESCO, he is among the most renowned artists mainly through his political songs composed in albums such as "Promises of the Storm", "Arabic CoffeePot"... The latter was released in 1995. The music is based on poems written by the Palestinian poet Mahmoud Darwish. Our aim is to seek Khalife's life and music in relation with the Lebanese conflict in order to better understand his music compositions. The main source of our musical and lyrical analysis will be the song "Oh My Father, I am Yusuf", extracting the main elements which forms it. The methodology will be based on Martin Irvine research in "Popular Music as a Meaning-System". It will be supported by press articles in relation to the composer's musical activities and performances during the Lebanese Civil War (1975-1990). This will allow us to comprehend the relationship between the composer and the political situation and better understand the influence of society on music. This paper will present the beginning of the research and the onward objectives to complete that we will be able to present in further publications.

Keywords: Arabic CoffeePot, Mahmoud Darwish, music, song.

Resumen

Este documento tiene la intención de presentar la vida de Marcel Khalife's durante la Guerra Civil Libanesa. Artista de la paz en 2005 por la UNESCO, es uno de los artistas más reconocidos, principalmente a través de sus canciones políticas compuestas en álbumes como "Promises of the Storm", "Arabic CoffeePot"... Este último fue publicado en 1995. Su música se basa en poemas escritos esencialmente por el poeta Mahmoud Darwish. Nuestro objetivo es entender la vida y la música de Khalife en relación con el conflicto del Líbano con el fin de comprender mejor su composición musical. La principal fuente de nuestro análisis será la canción "Oh My Father, I am Yusuf", extrayendo los elementos principales que la forman. La metodología se basa en la investigación de Martin Irvine en "Popular Music as a Meaning-System". Fuentes primarias como artículos de prensa en relación con las actividades y actuaciones musicales del compositor durante la guerra civil libanesa (1975-1990) cumplirán la investigación. Esto nos permitirá comprender la relación entre el compositor y la situación política y mejor entender la influencia de la sociedad con la música. En este trabajo presentará el comienzo de la investigación y los objetivos futuros para alcanzar que vamos a presentar en próximas publicaciones.

Palabras Clave: Arabic CoffeePot, Mahmoud Darwish, música, canción.

Sumario

1. Marcel Khalife: presentation | 2. Khalife cultural life | 3. "Oh My Father, I am Yusuf" case | 3.1. Arabic Coffeepot Album | 4. "Oh My Father, I am Yusuf" poem | 4.1. Marcel Khalife music adapted to Darwish lyrics | 5. Conclusion | References

Cómo citar este artículo

Hedari, W. (2016): "Marcel Khalife socio-political life: The case of "Oh My Father, I am Yusuf", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 119-134. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.84>

1. Marcel Khalife: presentation

June 1950, in a small village called Amshit, Marcel Khalife was born. His grandfather (Joseph Khalife) was a fisherman and played the flute which Khalife enjoyed listening to. The musician used to watch the few cars that passed in his village during the day and count them, while during the night, he sum the stars in the sky.

At a young age, he used to accompany his mother (Mathilda) to a church in order to listen to Christians hymns but also Islamic ones which helped him to form his musical consciousness. He used to stay with his mother in the church and listen to the women's voices because at that time man and women were in separate places. At home, he would create rhythms and sounds using pots and plates while tapping on a table. Mathilda saw a special ability in her son in moving his fingers and make different sounds. She decided to convinced his father (Michel) to buy him a 'oud which was one of the cheapest instrument at that time. His father gave money to a friend called Antoun Matta in order to purchase the instrument from Syria which was at a cheaper price. From this day onwards, the instrument formed part of Marcel life and soul. After 3 days of acquiring the 'oud, Khalife's mother found him a teacher called Hanna Karam (a retired policeman) in his hometown village where he started to learn. He kept studying there for about 3 months. Afterwards, Hanna called his parents and told them that their son should continue his studies in a professional music institute.

Subsequently, his parents decided to send him to Beirut in order to study the 'oud at the Beirut National Conservatory of Music where he got graduated in 1971. He had to travel each week from his village Amshit to Beirut in order to take his lessons. Khalife have a great esteem to his mother had played the main role in converting him in what he became. (Future Tv) In regard to his family, in June 2014, Khalife wrote a letter to the chief of Lebanese Forces party (Samir Geagea¹) sending his grief for the death of Geagea father. The letter is very emotional were Khalife writes his own experience regarding his father's death which he couldn't see his face and attend to the funeral because of the Lebanese Forces leader as he mentioned. (Future Tv, 2014) Khalife taught at the Beirut National Conservatory of Music from 1972 to 1975 (beginning of the civil war) but also in public universities and private music institutions. In the Lebanese capital, he discovered the Palestinians situation while passing near the refugees camps. This evoked in him the curiosity to know what happened to the Palestinian people in order to be living far from their homeland in this poor and harsh situation. During the same epoch he toured in several countries giving 'oud concerts. Khalife also expanded the 'oud techniques converting it in a concert instrument. (Democracy Now, 2007) The artist created a musical group in 1972 with the aim of reviving the musical heritage and Arabic choral. The first concerts held during the beginning of the Lebanese Civil War in 1975 where he risked his life performing during bombardments. In 1976 in Paris, he established the Al-Mayadeen ensemble referring to both battlefield and village square. With the creation of this ensemble, emerges the album "Rain Songs". The group music combines Arabic music with occidental instruments. (Mrouweh, 2014: 236).

The poems of Mahmoud Darwish are tightly connected to Marcel Khalife as he also represented his own life experience through them. The song "My Mother" was the easiest one he composed as it recorded him of his own mother and embodied her. The song have a very special meaning for the artist as he can sing the word "My Mother" throughout the song which he cannot do in his daily life. According to Abido Basha, Khalife didn't trust anyone in his Mayadeen ensemble and wanted to impose his own ideas. Toni Wehbe expressed that in the album "Promises of the Storm", Khalife started to consider his ability to sing. He hasn't used to sing in Amshit. The first performance of Al-Mayadeen, Marcel Khalife sang alone for the lack of trusting other musicians in performing his works. We can see through "Mawt Moudir Masrah" that the author had some sort of conflict with Khalife in the Al-Mayadeen ensemble through his critics. The artist expressed himself that he composes in order to see, and if he let others to accompany him, he would have achieved his goal of composing. (Basha, 2005: 100-188) Khalife have a large repertory of his own instrumental compositions such as "The Symphony of Return, Sharq, Concerto al Andalus, Suite for 'oud and Orchestra, Arabian Concerto, Mouda'aba, Diwan al 'oud,

¹ Lebanese politician and commander. He is also the executive chairman of the Lebanese Forces, the largest Christian political party in Lebanon.

Jadal 'oud duo, 'oud Quartet". Al Samaa in the traditional Arabic forms and Taqasim, duo for oud and double bass which was awarded the Grand prize of the prestigious Charles Cros Academy in France in November 2007. One of his latest work, "Arabian Concerto", premiered at the Qatar Philharmonic Orchestra inaugural concert and was performed at the Kennedy Center in Washington, DC and the Champs Elysees Theater in Paris and Teatro Alla Scalla Milano in Italy and the Royal Albert Hall in London, all under the baton of Maestro Lorin Maazel. Khalife always like to go before time to the concert hall, even before his musical group in order to feel the atmosphere of the hall, to know the technicians and prepare himself for the concert. He also discern the sound quality and adapt it, with the help of technicians, in order to meet the appropriate sound. He doesn't have the paper of being an artist who only performs with an economic objective or for people to applause him. He prefers to enjoy the moment and to create a link with the public (Sky News, 2013).

Since 1982, the composer has been writing books on music such as Al Samaa (a collection of compositions for various traditional Arab musical instruments), a six part methodology for the study of the 'oud in 1982, Arabic music theory and practice in 1984... Filmmaker Pierre Dupouey made a documentary "Voyageur" (2004) representing a biography of Marcel Khalife. The documentary "Voyageur" is an expanded of a shorter version "Le Luth Sacrilège". The new film includes concert footage, interviews and biography of the artist (Thomas, 2006: 533-535). Marcel Khalife's lyrical and instrumental recordings add up to more than 20 albums and DVDs, Promises of the storm (1976), Rain Songs (1977), Where from, do I Enter the Homeland? (1978), Weddings (1979), At the Borders (1979), Stripped Bare (1980), Happiness (1981), The Bridge (1983), Collections – 3 Albums (1984), Dreamy Sunrise (1984), Ahmad Al Arabi (1984), Peace Be With you (1989), Ode To A Homeland (1990), Arabic Coffeepot (1995), Jadal oud Duo (1996), Magic Carpet (1998), Concerto Al Andalus (2002), Caress (2004), Voyageur DVD (2004), Taqasim (2007), Sharq CD & DVD (2007) and Fall of the Moon (2012). He received the award of the National Palestine Medal for Arts and Culture in 2001 which he contributed the financial part of the Award to the Edward Said National Conservatory of Music in Palestine. The Conservatory has since established in his name an annual music competition under the title of "The Marcel Khalife National Music Competition" giving grants to young gifted musicians for their music education He was also named UNESCO's Artist of Peace (Khalife, About).

Marcel Khalife is also no stranger to controversy and persecution. He is banned in Tunisia, was tried for blasphemy by a Lebanese court, was denounced by Bahraini parliamentarians for, quote, "encouraging debauchery." Most recently, a venue in San Diego, California cancelled a scheduled concert, claiming it would, quote, be "divisive" and "unbalanced" to host Marcel Khalife without an Israeli artist alongside him (Democracy Now, 2007).

For the musician it is vital to write about Arabic music history. He believes that the Arabs have always thought that music and singing should be linked. But there must be more writings about Arabic instrumental music. For him, Sayyid Darwish is the source figure in Arabic song change. (Al-Jadid, 1995) During an interview with the Lebanese periodical An-Nahar, Khalife expressed his views on leftist political ideas. To him its is not a political ideology but it is a cultural and human way of life. He stated that Lebanon was never been a "Nation" from the independence day until now. (An-Nahar, 2014) For Khalife the development of the song and the music is linked to the development of the society and the artist ideas. The artist should be related with the people, as an artist but also as a human. He should influence in them. Were lies the problem with the Arab artists with their economic production with the only objective of wealth. As for the Arabic musical instruments their interprets and composers should explore and find new possibilities of playing as Khalife donde with his 'oud. Marcel Khalife explains that his songs are related to the society which is also related to politics. (Mou'dad 1982, 10-11) Regarding the album "At the Borders" composed in 1979, Marcel Khalife explains why he decided to compose music for kids. The artist clarify that the Lebanese people start by studying the French history before their own country. His idea is to compose music related to folkloric themes in order to reach the young generation in a new form. He says that all songs need to evoke a message a reflect the society, which will help the upcoming generation to comprehend the political conflicts. The artist wants the kids obtain a point of view in their lives which he intended throughout his album. (Daoud 1980)

Mahmoud Darwish once described Khalife as "an artist, a guardian of hope and human qualities, expresser of the spiritual energy of man, and developer of an aesthetic taste bound with permanent peace,

life and freedom". For Edward Said Khalife is an "Iconic figure if contemporary Arab culture" (Qantara, 2005).

Image 1. Photo of Marcel Khalife playing the 'oud and singing during a concert



Source: Own elaboration.

2. Khalife cultural life

The Rahbani brothers introduced songs related to the Palestinian cause in the late 60s through songs as "*We shall return someday*"² and "*The child in the cave*" but they didn't extent their compositions on protest songs³ in which Khalife gain his fame. Khalife's compositions are attached to the text meanings on which he relies in several songs. His main poetic source influence are the poems of Mahmoud Darwish. According to Sami Asmar, the influence of Mahmoud Darwish on Marcel Khalife started even before the two artists ever met. At the start of the Lebanese Civil War, in 1976 Khalife stayed in his village due to war circumstances. During this epoch he was in his residence accompanied by his 'oud and books of Mahmoud Darwish poetry. Through his reading of the poems, he was removed by them and had the idea to compose music adapted to some of these poems. The first poem he composed music to was "*Promises of the Storm*", after he continued with "*My Mother*", then "*Rita and the Rifle*" and during his travel to Paris (in 1976), where he fled due to the Lebanese conflicts when they used to kill leftist ideologists, he composed the music of "*Passport*". He experienced difficulties in his travel to France because the Lebanese national airport was closed and he had to go through land by car. At his arrival to Paris (end of August 1975), he went to see Kamal Kassar were he also sang his songs. Kassar was astonished buy Khalife music and told him that the should record them. They got in touch with "Chant du Monde" and Khalife was able to record his first album "*Promises of the Storm*". (Dupouey, 2004) Khalife composition combining his voice ad the 'oud merged forming a new type of songs in the Arabic music. For him, the music in the Arab world is renown through its songs, and this is were artist can enhance their ideas. In order to represent a music in relation with the new social and political situation of people's life's.

At his way back to Lebanon, his songs were already known by the mass because of his several tours throughout Europe and the Maghreb where his fame started. The combination of Khalife music and Darwish poems gave a fresh start for both artists whom met afterwards but never worked directly together. Khalife start composing music on Darwish poems without taking his permission. He was young and didn't

² Song audio https://www.youtube.com/watch?v=SVkMrJ_pJZI

³ Protest songs are songs that complain about problems perceived in society.

think about the author's rights, he thought that it's normal to compose on poems. Even that the first album got published without the knowledge of the poet. After 7 years of the album publication Khalife finally met Mahmoud Darwish in Beirut. From this moment on, a friendly relationship was born between the two artists. (Al-Jazira) According to Fatimah Abdullah, the compositions of Khalife during the beginning of the civil war create a sort of his own "heaven" to the musician. Music aided him to survive the harsh times. (An-Nahar, 2015) After several years of Darwish death, Khalife recorded "*Fall of the Moon*" album using the poet poetry. It reflects the musician motivation in renewing his relationship with his friend. Through this album, Marcel Khalife rearranged some songs of his first recorded album "*Promises of the Storm*". (Al-Akhbar, 2012) Through the An-Nahar Lebanese newspaper we found an article related to Marcel Khalife "*Ahmad al Arabi*" album recorded in 1984. The journal article dates of the 5th of February 1985. Here Mai Kahali wrote about the new artist album firstly focusing on "*Resit*" song. She explains that the song "*Resit*" is for every soldier related to any ideological fight even if it were of a specific political group. She also explains that Khalife have some songs which are difficult to adapt the music to the original lyrics such as the song "*Rita and the Rifle*" from the first recorded album "*Promises of the Storm*" (1976). But the artist found the right music orchestration by using several instruments which allowed him to create a beautiful songs he could perform and the audience remembers easily the melodies.

Kahali stated that if Khalife songs were more broadcasted, people would have discovered a challenging and beautiful type of cult music. (An-Nahar, 1985a) In the same year, another article related to Marcel Khalife written by George Yamin on the 9th of July 1985. Here the author speaks about the song "*Ya Mahla Nourha*" or "*Dreamy Sunrise*" from the album "*Dreamy Sunrise*" (1984). The author comments on the use of wind instruments which change the ambience of the music. The song gives the flavour of a symphonic piece based on the mode of "*Ajam*" without the use of quarter tones. Yamin continues presenting another song called "*Land of the South*" from the same album. Here we encounter a conversation between two 'ouds on the "*Nahawand*", "*Sigah*" and "*Rast*"⁴ sung by Oumeima Khalil⁸. Another song from the same album is "*Walking Tall*" where we also find a two 'oud performance. In "*Bird of the South*" the rhythm record us of a wedding or popular festival in a village. Also there is a presence of wind instruments playing on the mode of "*Ajam*". (An-Nahar, 1985b)

Marcel Khalife is implicated politically in his belief for the freedom of the Palestinian people. Through his music based on the poetry of Mahmoud Darwish and his participation in festivities in the memory of the patriotic Palestinians through defending their home country. Songs of Khalife are usually used and adapted to videos or at ceremony closure, the artist himself sings songs such as "*I am Joseph, Oh my Father*". (An-Nahar, 1998) A campaign in Lebanon was held in regard to the change of the voting age. Demands were to propose that the young generation are legible to vote at the age of 18. Through this campaign, Khalife explained that arts, music and poetry are related to the resistance work. The demands had the objective to let the young generation participate in the Lebanese political life through voting before the year 2000. (An-Nahar, 1999a)

Marcel Khalife was once invited to perform in the International Australian Music Festival in Sidney. But the artist rejected the invitation because of the participation of an Israeli artist named Chava Alberstein⁹. Khalife transmitted a message to the director of the festival explaining his denial to perform and sending credits to the people's accomplishments in south of Lebanon. He hoped that the Israeli artist understand how the Israeli government worked in order to expel the Palestinians from their homelands. The director of the festival responded to Khalife pointing up his sorrow for this decision. He precised that

⁴ The maqam Ajam is constructed of two Ajam trichords with "whole step-whole step" pitch intervals. See <http://www.maqamworld.com/maqamat/ajam.html#ajam>

⁵ Is a tetrachord starting on C "Step, Half-Step, Step", the harmonic minor scale as a whole is called *Nahawand-Hijaz*.

⁶ Is a trichord starting on E Half-flat then a step reaching the fifth degree. starts on the third degree in relation to the "basic" Turko-Arabic scale found in Rast. See <http://www.maqamworld.com/maqamat/sikah.html>

⁷ Is a tetrachord starting on C, it features a half-flat third and a half-flat seventh scale degrees. See <http://www.maqamworld.com/maqamat/rast.html>

⁸ Oumeima el Khalil is an established Lebanese singer who interprets her culture and passion for music to a worldwide audience. Surrounded by an artistic and supportive family, Oumeima began her quest to sing at the young age of 7. Her father had heard of a recently graduated musician called Marcel Khalife and Oumeima was introduced to him as a potential student.

⁹ Israeli singer, lyricist, composer, and musical arranger.

artist should go beyond political conflicts, hoped that the political situation gets better in the Middle East and wished that Khalife will start to feel that art and music are for the union of people. Khalife contested that an artist cannot be discarded from his human feelings and leave his compatriot and family while he goes to perform his art. (An-Nahar, 2001) We find out that Chava Alberstein had also problems with the Israeli government in 1989 through her song "*Chad Gadya*". Alberstein recorded the song adding lyrics to the original text where she criticize the Israeli policies towards Palestinians. For that purpose, the song was banned by the Israel State Radio. The artist also received death threats. She expresses that people are starting to see that the occupation is the reason for violence. (Nidel, 2005) We can ask ourselves why did Marcel Khalife reject the invitation of the International Australian Music Festival in Sidney for an Israeli artist who criticized the Israeli policies towards the Palestinians? They are on the same political side.

Through an interview with Marcel Khalife in Al-Safir (1979) newspaper, the artist explains how music was above political views as he count regarding a concert he had to perform in Tripoli (north of Beirut), he got stopped at a barrage and it was used to ask from which part of Lebanon you come from in order to define the religious views and the political affiliation, but at the contrary Khalife got questioned about his instrument the 'oud. This let the artist to pass the barrage without any problem and without questioning his beliefs. The musician also acknowledge that his political stance combined with the songs meaning and message and the political situation during the civil war played a major role in promoting his renown. Khalife also say that not all of his songs were famous because of his political stance but the ones which the people admired. It relates the listeners to his music combined with the poems and politics. He expressed that his view to Lebanon could be perceived through the song "*From where do I enter homeland*" with the poem of Hasan Abdullah. Khalife say that when he listens to his own music hi doesn't feel as he owns them, he sense as any listener.

The 10th of August 1986, Marcel Khalife with the Al-Mayadeen ensemble performed at the Beit el-Dine festival. One day before, on the 9th of august, a bombed car exploded in Beirut making 13 killed and 106 wounded. (An-Nahar, 1986d) We can observe two faces that the society encounters during this epoch, related to war and cultural life. Between the disaster that happened in the Lebanese capital and a musical concert in Beit el-Dine. We can connect the condition with the change that the Lebanese people wanted, forgetting all the past harsh years they had to endure. Attending a concert during a war period and a bombing attack on the day before, is a decision each listener had to think about. It could be related with the artist, in that case Marcel Khalife, in order to make a stand in favour of freedom. It can also be a state of position to forget the country situation through listening to a musical concert, feeling freedom for a moment in a condition clear-mindedness. Later we found writings on "*Ode to a Homeland*" (1990) album. The songs lyrics are written by various poets as Mahmoud Darwish, Mouhamad 'Abd Allah, Talal Haidar and Joseph Harb. 'Abd Allah mentioned on the introductory album cover that the although the Lebanese poetry speaks about and for the people it faced the difficulty of reaching the public. Like the Lebanese music as it reaches the population only on weekends and holidays as an entertainment tool. This situation kept until Marcel Khalife was able to adapt poetry to music. This concept opened a new way for Arabic music as a cult musical art. People could enjoy listening at any time experiencing their happiness or sorrow during the Lebanese Civil War epoch. The music of Khalife gave a new hope for people, a hope of freedom and happiness. (An-Nahar, 1990a)

3. "Oh My Father, I am Yusuf" case

One of the major political problems he encountered was with the song "*Ana Yousef ya Abi*" (*Oh My Father, I am Yusuf*). The song is part of "*The Arabic CoffeePot*" album recorded in 1995 by "*Nagam Records*". Khalife faced criminal prosecution for the song accused of insulting Muslim religious values through the lyrics written by Mahmoud Darwish. First accusation appeared in September of 1996 but without any direct consequences. More lately in 1999, another persecution took place by *Dar al fatwa* (the Sunni Muslim clerics in Lebanon) which procured that singing verses from the Qur'an was absolutely banned and not

accepted. In one hand, the Grand Mufti Sheikh Mohammad Rashid Qabbani¹⁰, has maintained repeatedly that Khalife is guilty of blasphemy for singing a verse from the Quran. In one hand, through the film documentary of Marcel Khalife "*Voyageur*" (2004), cheikh Maher Hammoud stated that the majority of the Muslim scholars aren't in favour of singing the Quran especially with music; it is strictly forbidden as words of the prophet whom also forbids music. For Hammoud, Khalife case isn't a religious or a cultural problem but a political one. (Dupouey, 2004). But in another hand, Mohammad Hassan al-Amin (Assistant judge at a supreme Shiite religious court) mentioned that Arabic poetry has always been influenced by the Quran texts. The criminal charges began in early October of 1999. The case was investigated by Abdel-Rahman Chehab whom sentenced Khalife for 6 months to 3 years of prison with charges on disrespecting the religious text. The song lyrics included a part inspired from the *Quran* which mentioned Yusuf (Joseph), a religious figure in the Quran and the Bible, suffering as a representation to the Palestinians. The trial took place the 3 of November 1999 where Khalife stated to the Daily Star that he is ready to face every prospect and he will go to prison if he have to, but he also insisted on his own innocence. He expressed his profound cultural disappointment and mentioned that he stalk the Quran verse which opened his soul to vast horizons. He believed that religion is tolerant and not form part of a new inquisition (Al-Jadid, 1999c).

Human rights watchdog Amnesty International called upon the Lebanese government to drop blasphemy charges against composer Marcel Khalife, and described his trial as a "gross infringement of his right to freedom of expression and a violation of ... civil and political rights". The Lebanese government, the Amnesty report says, "must uphold freedom of expression and allow Mr. Khalife to exercise, freely and without fear, his right to freedom of expression and opinion (Al-Jadid, 1999a).

Khalife expressed his grief, indignation, disgust and revolt towards the charges, stating: "The trial placed on me is a form of destruction to the soul and the spirit" (La Revue du Liban, 1999). The musician explained that the poem is the history of Joseph As-Siddik and the questionable phrase is just inspired from the Quran but isn't taken directly from the Quranic text. He was very disgusted how his own country have rewarded him by pursuing the artist through his music. For him this accusation is a misery to culture. It exists as a form of terrorism against thoughts, culture and liberty. He clarifies that the song text expresses the existing dilemma between injustice and the oppressed along human history. As to demonstrated the meaning of the song and his respect to all religious beliefs, he also performed the song in front of all the press.

Several Lebanese, Arab intellectuals and poets were in favour to Khalife's innocence, around 1000 signatures were signed in favour of the artist defence. Editor in chief of An-Nahar newspaper supported the composer through his press articles, as for the Paris Lebanese Culture were also in solidarity with the protest movement of the composer freedom of expression and defence. Mahmoud Darwish himself expressed his unity saying:

I am sad and in pain to see an artist like Marcel Khalife tried. Khalife wanted to express the essence of oppression and injustice through a poem accompanied by "oud".

This is disgraceful and shameful, and one cannot doubt that there is a suspicious campaign against creativity, as if it has become the equivalent of infidelity in the Arab world. I am distressed about this course of events which is dragging our world to rock-bottom (Al-Jadid, 1999).

Walid Gholmieh¹¹ also expressed himself by defending Khalife case. For him it is a positive attitude between artists and government laws to have a certain communication but that should be a democratic one. He hoped that Marcel Khalife wont go to jail and that Mahmoud Darwish didn't mean to devaluate the Quran text. (An-Nahar, 1996) To Souha Bechara, the music was heard during the Lebanese war and evoked the resistance spirit towards the Israelian conqueror. As for Elias Khoury whom hoped for the laicity of cultural life and freedom of expression (Dupouey, 2004).

¹⁰ Former Grand Mufti of Lebanon and the most prominent Sunni Muslim cleric in the country. Qabbani succeeded former Grand Mufti Hassan Khaled.

¹¹ Was the director of the Lebanese National Higher Conservatory of Music. He was considered one of the most prominent Middle-Eastern conductors and composers.

The court verdict found Khalife exonerated from charges as the judge Ghada Abou Karroum have said: "He performed the song in such a way that does not violate the sanctity of the Quran text" (Al-Jadid, 1999c) "*Ahmad al Arabi*" (1984), it deals with the 1976 massacre of Palestinians in the Tal Al-Zaatar (Lebanese refugee camp). Darwish wrote the poems in 1977 and wanted to adapt them to Khalife music in 1982. 'Amar Mrouweh mentioned in An-Nahar, the trip of Marcel Khalife and Walid Gholmieh to the Soviet Union. Khalife talks about the importance that the Soviet Union gives for arts and music and the significance of composing orchestral musical works for the Arabic music. Khalife cited that music isn't only to hear but also to see. He continued speaking on "*Ahmad al Arabi*" that the listener shouldn't think that Ahmad (referring to the character used through the album) is a hero, special or a saint. Ahmad isn't a poem written by Mahmoud Darwish nor a music composed by Marcel Khalife for the orchestra and singers but for example, he represents the truth of what's happening daily in the south of Lebanon. He could also represent any situation in any country. He continues explaining that Ahmad represents all oppressions withdrawing all religious and political conflicts. Ahmad is the symbol for freedom, he knows what he wants, doesn't look back, but using traditions and history in order to go forward into modern times (An-Nahar, 1986a).

Marcel Khalife says that he wants to renew the poetry form, in order to become the main musical taste. George Yamin wrote in An-Nahar that the artist started focusing more on musical compositions rather than giving prominence to the voice or himself singing (An-Nahar, 1986b). For Walid Gholmieh, "*Ahmad al Arabi*" is the work of art which relates music to poetry. He cited that the album was firstly characterized with the use of wind, brass and string instruments, with the addition of percussions. Secondly by the voices of Marcel Khalife and Omaira Khalil and finally with the accompaniment of the Al-Mayadeen ensemble (An-Nahar, 1986c).

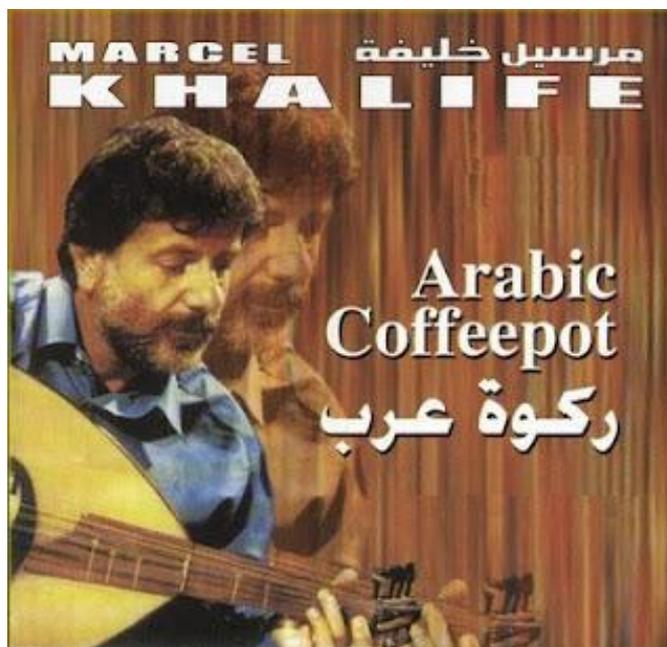
Through an interview made by Michel Matta with Marcel Khalife, the artist expressed his grief to the Lebanese government. The government should change his policies towards the Lebanese people. Khalife stated that he will keep expressing his ideas through his popular and patriotic music. His music represents the suffering and demands of the population. He says that human being is a memory, and there is no future without this remembrance. Khalife pursued his idea remembering his travel to Paris in 1976 with his 'oud. He left because of his leftist ideas that his home village wouldn't accept. But he went back later on to Beirut with the idea of changing the country situation with new thoughts. He started making concerts with the Al-Mayadeen ensemble. Khalife explains that his music was heard outside of the political affiliation of each person. His music is beyond political ideologies, expressing freedom of speech and living that every person of any belief wants (An-Nahar, 1990b).

3.1. Arabic Coffeepot Album

Here we want to present the album which prosecuted Khalife of blasphemy. In this article we went through all the songs of the album, only delineate "*Oh My Father, I am Yusuf*" which we consider represents a major role in understanding Khalife's struggle, as for the relation of music and society. We will establish our song analysis on Martin Irvine article "Popular Music as a Meaning-System: The Combinatorial Structures in Music's Meanings". As the author explains, when we listen to a song, its meaning is related to our background knowledge (in case we already know it) or on the contextual knowledge of the music. Our mind tries to relate the song that we are hearing to the "cultural encyclopaedia" of our personal knowledge. In case of "*Oh My Father, I am Yusuf*" this will depend on the listener personal musical and historical knowledge.

The song can just represent an Arabic music to someone who doesn't understand the lyrics, or it can characterize the musician and the poet for someone who already knows the repertory of Khalife but haven't searched the true meaning of the song. It can also evoke the Palestinian freedom and memories of suffering.

Image 2. Cover picture of the "Arabic Coffeepot" album¹²



Source: Own elaboration.

To others, it can summon the persecutions that Khalife had to overcome. The song is a possible propaganda for people who don't agree with the artist or the poet point of views. As we have done through this article in presenting the artist life in general and musical in particular. Later we revealed his socio-political path and views focusing on "Oh My Father, I am Yusuf" song. This allows the reader to comprehend the global situation of Khalife in order to relate the song to it.

Table 1. Represents the main information's regarding the "Arabic Coffeepot" album. (Discogs, Arabic Coffeepot)

Arabic Coffeepot – Year of publication: 1995 – Label: Nagam Records – Place: Lebanon – Timing: 50'23" – Language: Arabic – Genre: popular Music – Type: CD-ROM – Number: NR 1008

Tracks	Songs Name	Timing	YouTube
1	Arabic Coffeepot	8'00"	https://www.youtube.com/watch?v=fAORxHlftyg&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL
2	After All That Happened	8'51"	https://www.youtube.com/watch?v=_bZyqeEi5UA&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL&index=2
3	Sing a Little, oh Birds	10'33"	https://www.youtube.com/watch?v=_Gjfp7pNiE0&index=3&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL
4	Young Beauty	6'21"	https://www.youtube.com/watch?v=fLOmUk1_rPU&index=4&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL
5	Oh My Father, I am Yusuf	6'58"	https://www.youtube.com/watch?v=e69YhR-zJt0&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL&index=5
6	Passing Beauty	1'43"	https://www.youtube.com/watch?v=c_toRcz300&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL&index=6
7	Oh What a Country	4'40"	https://www.youtube.com/watch?v=5ZuGJDALLns&index=7&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL
8	Coffee Trees	3'17"	https://www.youtube.com/watch?v=YNck0Dr9T6s&list=PLdycUhnSWuVfqs-E4_RhVKEzCZb4pWAL&index=8

Source: Own elaboration.

¹² Listen to "The Arabic Coffeepot" album on through the following link: <https://open.spotify.com/album/6LXN63m41Fliq7U5b8pXBW>

4. "Oh My Father, I am Yusuf" poem

Oh My Father, I am Yusuf (Al Jadid, 1999b)¹³

Music: Marcel Khalife

Lyrics: Mahmoud Darwish

Translation from Arabic: Manal Swairjo

Poem Album: ward 'aqal 1986

Here we present the lyrics of the original poem of Mahmoud Darwish "Oh My Father, I am Yusuf" which will allow us to see the changes of the poem predisposition that Khalife made in order to adapt lyrics and music. The original name of the poem is "I am Yusuf, Oh Father". We will present the original poem lyrics through a Transliteration of Arabic words. Thus, we have followed the system used by the International Journal of Middle Eastern Studies. Then we will make an English translation in order that the reader could better understand the meanings of the poet representations.

'anā yūsufun yā 'abī

'anā yūsufun yā 'abī.
yā 'abī, 'ikhwatī lā yuḥibbūnanī, lā yurīdūnanī baynahum yā 'abī.
yā 'tadūna 'alayya wa yarmūnanī bilḥaṣah wa 3kalāmi.
yurīdūnanī 'an 'amūta likay yamdaḥūnī.
wa hum 'awṣadū bāba baytika dūnī.
wa hum ṭaradūnī mina 3ḥaqli.
hum sammamū 'inabī yā 'abī.
wa hum ḥaṭṭamū lu'abī yā 'abī.
ḥīna marra 3nasīmu wa lā'aba sha' rī
ghārū wa thārū 'alayka,
famāza ṣna'tu lahum yā 'abī?
3farāshātū ḥaṭṭa2 katīfayya,
wa māla2 'alaya 3sanābilu,
wa 3ṭayru ḥaṭṭa2 'ala rāḥatayya.
famāza fa'altu 'anā yā 'abī, wa limāza 'anā?
'anta sammaytanī yūsufan,
wa humū 'aqa'ūnī fi 3jubbi,
wa 'ittahamū 3dhi'ba;
wa 3dhi'bu 'arḥmu min 'ikhwatī ..
'abatī! hal janaytu 'ala 'aḥadin
'indamā qultu 'innī:
ra'atu 'aḥada 'ashara kawkaban,
wa 3shamsa wa 3qamara,
ra'aytuhum lī sājidīn.

The poem translation into will be taken from (Al Ariqi Rashad, 2014)

I am Yusuf, O father.

O father, my brothers do not love me nor want me among them.

They assault me and throw stones and words at me.

They want me to die so they can eulogize me.

They closed the door of your home and left me outside.

They expelled me from the field.

They poisoned my vineyards.

¹³ Listen to the song "I am Yusuf, Oh My Father" on: <https://open.spotify.com/track/1kb1nXajm9cmVYEIXT0Kg4>.

They destroyed my toys, O father.
When the gentle breeze passed by the played with my hair they became jealous
And flamed up with rage against me and flamed up in rage against you, what did I ever do
to them O father?
Butterflies perched on my shoulders, Stalks of wheat swayed toward me, and birds rested in
my palms.
What did I do O father? And why me?
You named me Yusuf, And they threw me into the well, And accused the wolf, The wolf is
more merciful than my brothers.
O father! Did I ever wrong anyone when I said:
I saw eleven stars, and the sun and moon,
I saw them prostrating before me.

4.1. Marcel Khalife music adapted to Darwish lyrics

Here we delegate the poem lyrical and musical form that the artist gave. Relating music passages combined with the song words. We do not possess the musical notes in order to obtain a more specific analysis but our objective lies beyond it. As we viewed the life of Khalife in accordance with the political situations that he encountered and his social views, we also intend to comprehend furthermore his musical work through this proposed observation.

"Oh My Father, I am Yusuf" is presented by Marcel Khalife as follows:

- Musical introduction (Part 1)

When the gentle breeze passed by the played with my hair (x2)
They became jealous and flamed up with rage against me
And flamed up in rage against you
What did I ever do to them O father?

In this passage, the poet make reference to the Israeli "became envious and outraged at you and me" reflecting the war that caused the exile of the Palestinian people. He continuous asking what caused all of this hatred. Here Khalife changed the order of the original poem, starting with an introductory strophe in order to prepare for the chorus part.

- Chorus

I am Yusuf, O father. (x2)
O my father
O father, my brothers do not love me nor want me among them.
O my father

In the chorus, the composer used the first part of the original poem in order to enhance the main message of the song. This part reflects the rejection of the Israeli people towards the Palestinians while Darwish present himself and addresses his lament to his father.

- Musical interlude 1 (Part 2)

They assault me and throw stones and words at me.
They want me to die so they can eulogize me.
They closed the door of your home and left me outside.
They expelled me from the field.
They poisoned my vineyards.
They destroyed my toys, O father. (x4)

Through this part we can better understand the representation of the suffering and oppression that the poet wants to represent. We can comprehend that "Yusuf" represents the Palestinian people as "my brothers" are the Israelis. The reference to "brothers" is because the Jews and Palestinians living in Palestine shared the same cultural links until the emergence of the Israeli state. "They assault me, throw stones, insults, wish me dead" here is a state of an illustrative action with regard to the Israeli treatment. It is a strong historical personification of a real life experience. He continues "shut your door, expelled, poisoned my grapevine, ruined my dreams", portraying the sufferance endured by the Palestinians and their expulsion from their own lands and homes. Becoming strangers inside their own country. The use of "destroyed my toys" refers to the innocent children of Palestine rendering their loss of homes such the poet own lost childhood.

- Chorus

I am Yusuf, O father. (x2)
O my father
O father, my brothers do not love me nor want me among them.
O my father

- Musical interlude 2 (Part 3)

Butterflies perched on my shoulders, Stalks of wheat swayed toward me,
And birds rested in my palms.
What did I do O father? And why me? (x2)
You named me Yusuf O my father, O my father (x4)

Here we can depict the typical Darwish use of nature to represent his nationalism. As in (Part 2) the employment of "poisoned my vineyards" linked with the very soul of the people land, here he refers to nature "Butterflies, wheat, birds". A kind of remembrance of his land representing images of peace. Asking "And why me?", in allowance to why he had to leave his nation, his home and live in exile as he once were all living in peace and harmony.

- Musical interlude 3 (Part 4)

And they threw me into the well, and accused the wolf,
The wolf is more merciful than my brothers
O my father (x4)

In this part the poet speak for the Palestinians on how they perceive their fate. One more understanding on Darwish point of view saying "they threw me into the well" interpreting to loss of his people. He continues with "and accused the wolf" which represents the alleged of the Israeli government to others. Meaning a deviating act of sides on which Israeli state gilts on. But the poet goes back responding "the wolf is more merciful than my brothers" pointing that even other sides are as harmful as they could be, "my brothers" (the Israeli) are even worse.

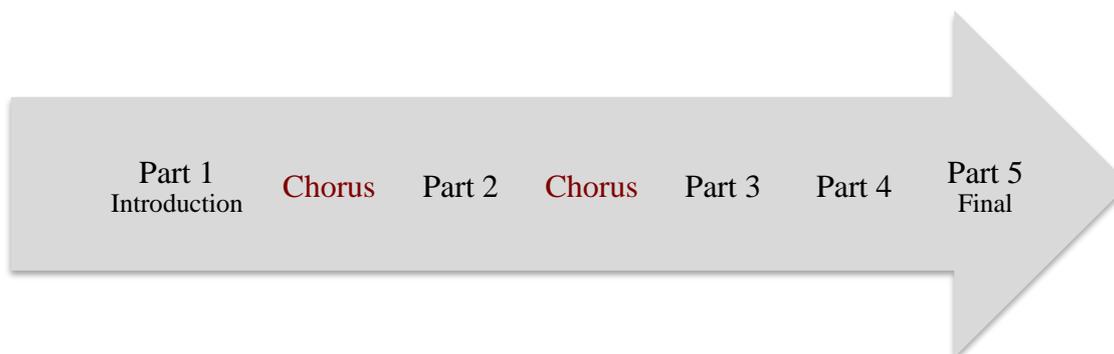
- Musical interlude 4 (Part 5 Final)

Did I ever wrong anyone when I said:
I saw eleven stars,
And the sun and moon,
I saw them prostrating before me (x2)

All prostrating before me (x4)

The last part of the poem is a citation from the Quran. Here Darwish uses a religious ending part to conclude his point of view referring to the religious conflict between Jews and Muslims which had always played a part in Palestine specifically and the Middle East generally. The poet reflects a reaction towards the colonizer state and seek to portray his own and the Palestinian people position towards the conflict. This part sang by Khalife will be the cause him to face the courtyard of the Lebanese government.

Graph 1. Here we represent the chronology form of the song



Source: Own elaboration.

We can discern how Khalife perceived his musical composition through taking parts of the poem and arrange them to obtain a musical song. We have divided the song in parts and chorus. Throughout the whole composition, music enters before the lyrics such as a prelude, an introductory which is normally used when 'oud and singing are combined. The artist introduced 2 choruses related to the song title, using the phrase "my brothers do not love me nor want me among them" which most represents the song message. We could distinguish the most frequent use of the word "Father" which is used at the end of the chorus and parts 1, 2, 3 and 4 apart from the final part where it isn't employed. In total, the word is mentioned 25 times throughout the song.

This means that Khalife focuses on the word "Father" during the entire song as the main core. The word is mainly related to the song title and the main subject of the poem but as we have observed Khalife life, and the relation to music and society, the word can also refer to his own father which he couldn't say goodbye and attend his funeral. The artist is very connected to his family and as we cited earlier on, he sees his own life through Darwish poetry.

The problematic phrase is at the bottom part of the poem saying: "I saw eleven stars, and the sun and moon, I saw them prostrating before me". Khalife had underlined that the song in general highlight the suffering of the Palestinian people such as "Yusuf" suffered with his envious brothers. The first strophe represents Yusuf (as the Palestinian people) speaking about his struggle with his brothers (referring to the Israeli people). Khalife's music composition in this poem and singing Darwish's lyrics, clearly outermost his Palestinian struggle for freedom. In relation with the Lebanese struggle, this means placing him with the Lebanese National Movement¹⁴ political view. This also explains the struggle he had to endure in his life in association with his political beliefs. We refer to his travel to France because of his leftist ideas which were different from his home town village Amshit. As for the religious attacks he had to face with the song "*Oh My Father, I am Yusuf*".

¹⁴ The Lebanese National Movement (LNM) was a front of leftist pan-Arab and Syrian nationalist parties and organizations active during the early years of the Lebanese Civil War that supported the PLO. It was headed by Kamal Jumblatt.

Music content

Instruments: 'oud and Keyboard

The song starts with a two 'oud playing accompanied by an ostinato sound on the keyboard. The musical introduction is about 20" until the voice of Khalife starts on second 21 of (Part 1). The keyboard ostinato continues creating a background ambiance to the voice and the 'oud. On 1'04", the chorus begins with the words "*Oh My father, I am Yusuf*" accompanied by a rhythm change and the 'oud is always playing riffs with the chant. But Khalife gives to his instrument another musical role as a solo. The 'oud is an accompaniment but also creating his own music, merged with the lyrics. On 1'34" the Chorus ends and (Part 2) begins. Here we encounter a different rhythm and melody from the beginning of the song. On 2'52" we enter in a musical interlude in order to start (Part 3) on 3'01". On 5'02" (Part 5), the main 'oud melody make us remember the introductory section of the song in order to impulse us to the final part. (Part 5) which created religious problems puts us in a mood of prayer, evoking the Islamic religious prayers. We can discern that the original poem isn't composed in order to be adapted to a song form with its formal divisions of strophes and choruses. Here Khalife had to deal with a new type of composition with Arabic music arrangements. This is what made Khalife new approach and originality in regard to the Arabian music.

5. Conclusion

We can clearly observe the polemics that have been made towards the lyrics of "*O My Father, I am Yusuf*" song in relation with religious views and the reactions of the intellectuals in favor of defending freedom of expression. A Palestinian poet and a Lebanese musician merged in one polemic song in reference to the war social problems that had occurred in Palestine. We notice how a song can have several facet of repercussion in society. The song emerged from a social influence related to the Palestinian poet which made the poem, afterwards came the artist Marcel Khalife in this case and adapted his own music to the poem which also represents his view to a social situation.

Therefore, a same socio-political situation combined two artists from different countries in the same social stance. But as a result, the problem didn't come from the political stance of the artists, however from a religious dilemma. This problem had a repercussion on the musician and not on the poet. It is leisurely to believe that the attack on Khalife was only for the religious text that he used because this means that he acknowledged the idea of the poet in promulgating the lyrics in society. If we also take the political side of it, the persecution of Dar al fatwa which as a Sunni religion were with the Palestinian struggle of freedom. This means that it is clearly a religious pursuit not allowing any sacred Quran words placed in music. Seeking the charges made by Mohammad Rashid Qabbani, whom have a Bachelor degree in Arts which can clearly explains his interest in music and especially Marcel Khalife.

Through the understanding that music have an influence on society and vice versa, we encounter the need to broaden our investigation on Khalife songs and principally regarding his first recorder album "*Promises of a Storm*" written on Mahmoud Darwish poems. Regarding one of his newest albums "*Jadal*", made by the Al-Mayadeen Quartet composed of Charbel Rouhana, Ali al-Khatib, Aboud al-Sa'id and Marcel Khalife. Here Khalife explains that the 'oud is a musical instrument principally based on improvisation. (An-Nahar, 1999b) Through this new album, the artist created a new form of concerts for the instrument. The 'oud became an instrument of his own without the need of accompanying the vocalist.

The artist explains that his inspiration emerges through poems, people's experiences, nature and all the surroundings. Music inspiration exists in everyday life (Qantara, 2009). These new compositions of Khalife's music are also to be considered in order to understand his socio-musical change during his lifetime. How it took a different form in conceiving musical composition with the merge of his two sons and his latest album "*Fall of the Moon*" were he returns with songs of Mahmoud Darwish.

References

- Abdallah, F. (2015): "The Songs of the Civil War n° 1 Unacquainted by his Authors", *An-Nahar*. [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.annahar.com/article/228475-أصحابه-منه-تبرأ-1-رقم-بيان-الأهلية-الحرب-أغنيات>
- Al Jadid Staff (1999c): "Lebanon Redeems a Tradition of Freedom Court Exonerates Khalife of all Charge", *Al Jadid*, 5 (29). [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.aljadid.com/content/lebanon-redeems-tradition-freedom-court-exonerates-khalife-all-charge>
- Al-Hamarneh, A. (2005): "An iconic figure of contemporary Arab culture", *Qantara*. [21-09-2015]. Consult on web: <http://en.qantara.de/content/marcel-khalifeh-an-iconic-figure-of-contemporary-arab-culture>
- Asmar, S. (2012): "The Arab Song for Arab Spring", *Al Jadid*, 17 (64). [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.aljadid.com/content/arab-song-arab-spring>
- Basha, A. (2005): *Mawt Moudir Masrah*. Lebanon: Dar al-Adab.
- Chalala, E. (1995): "Marcel Khalife Discusses the New and the Old in Arabic Music in a Leading Literary Supplement the Rationalization of Arabic Music", *Al Jadid*, 1 (1). [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.aljadid.com/content/marcel-khalife-discusses-new-and-old-arabic-music-leading-literary-supplement-rationalizatio>
- (1999a): "Marcel Khalife faces charge over Darwish Poem; Arab intellectuals Rally to Defend creative freedom", *Al Jadid*, 5 (28). [09-09-2015]. Consult on web: Disponiblessing informations. tion of the album, the audio cuts of the vinyl, the reaserach of all missing informations<http://www.aljadid.com/content/marcel-khalife-faces-charge-over-darwish-poem-arab-intellectuals-rally-defend-creative-freed> Future TV. [21-09-2015]. Consult on web: <https://www.youtube.com/watch?v=ip8BmDFNAIE>
- Daoud, H. (1983): "Dialogue with Marcel Khalife", *Al Safir*. [10-11-2015].
- (1979): "With Marcel Khalife", *Al Safir*, 9.
- (1996): "The charges on Marcel Khalife created a disappointment within intellectuals and artists", *An-Nahar*, 19548: 6. [15-09-2015].
- Dupouey, P. (2004): "Voyageur", Sabbah Media Corporation
- Gholmieh, W.(1986c): "Songs of Ahmad al Arabi of Marcel Khalife progressive", *An-Nahar*, 16352: 9. [21-09-2015].
- Goodman, A. (2007): "We ask the World Not to Help Us, acclaimed Lebanese Composer, Singer Marcel Khalife on US interference in Lebanon, War, Censorship and Art", *Democracy Now*. [09-09-2015]. Consult on web: http://www.democracynow.org/2007/11/20/we_ask_the_world_not_to
- Helou, N. (1999): "Poursuivi pour Atteinte a l'Islam, Marcel Khalife Clame son Innocence", *La Revue Du Liban*, 3709. [12-09-2015]. Consult on web: <http://www.rdl.com.lb/1999/3709/khalife.html>
- Houmsi, H. (1999a): "The withdrawal of the students of Hezbollah party and Marcel Khalife in the campaign for the age voting", *An-Nahar*, 20333: 8. [16-09-2015].
- Irvine, M. (n.d.): "Popular Music as a Meaning-System: The Combinatorial Structures in Music's Meanings", *Communication, Culture & Technology Program*. USA: Georgetown University. Consult on web: <https://docs.google.com/document/d/1XzbFczAMQYfex6MFo19COcXgqHTToxeUW0TxLtWOtsE/edit>
- Kahali, M. (1985a): "Marcel Khalife regrouped voices agreed with blending", *An-Nahar*, 15909: 11. [19-09-2015].
- Khalife, M. (n.d.): "About". [09-09-2015]. Consult on web: http://www.marcelkhalife.com/?page_id=2 "Arabic coffeepot", Discogs. [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.discogs.com/Marcel-Khalife-Al-Mayadine-العرب-ركوة-Arabic-Coffeepot/master/609127>
- (n.d.): "Mahmoud Darwish and Marcel Khalife", *Al-Jazira*. [23-09-2015]. Consult on web: <https://www.youtube.com/watch?v=yGFZNRfOD0s>
- (1990a): "Marcel Khalife and Ode to a Homeland", *An-Nahar*, 17732: 9. [21-09-2015].
- López Antuñano, J. G. (2006): "Marcel Khalife, la síntesis de un festival", *Assaig de teatre*, 52-53: 151-152.
- Matta, M. (1990b): "Marcel Khalife the veins of my father got dry while waiting for me", *An-Nahar*, 17755: 5. [22-09-2015].
- Mouawad, R. (1999b): "Summer of Marcel Khalife, works, travels and plans", *An-Nahar*, 20415: 22. [16-09-2015].

- (2014): "Dialogue, Marcel Khalife inhabited by a beautiful depression and the appetite to questions", *An-Nahar*. [11-09-2015]. Consult on web: <http://newspaper.annahar.com/article/152242-خليفة-مارسيل--حوار-في-العربية-حي-ابن-أنا-الأسئلة-وشهرة-الجميل-باليأس-أبدا-المسكون>
- Mou'dad, M. (1982): "Marcel Khalife the Composer", *An-Nahar*, 10-11. [10-11-2015].
- (1998): "The love for Palestine and poetry and music", *An-Nahar*, 20045: 5. [15-09-2015].
- (2001): "Marcel Khalife renounce to participate in the Australian festival", *An-Nahar*, 20859: 19. [16-09-2015].
- (2014): "Emotive letter from Marcel Khalife to Geagea", *Future TV*. [21-09-2015]. Consult on web: <http://www.futuretvnetwork.com/node/96815>
- Moqbel Al Areqi, R. M. (2014): "Home, Homeliness and Search for Identity in Mohmoud Darwish's Poetry", *International Journal of English Language Teaching*, 1 (1): 32-41. <http://dx.doi.org/10.5430/ijelt.v1n1p32>
- Mrouweh, A. (1986a): "Marcel Khalife views for tomorrow through Ahmad al Arabi", *An-Nahar*, 16336:9. [20-09-2015].
- Nassif, N. (1986): "Evenings of Marcel Khalife in Beit ed-Dine", *An-Nahar*, 16438d:11. [21-09-2015].
- Nidel, R.(2005): *World Music*. New York: Routledge.
- Nouhra, H. (2012): "Marcel Khalife Returns to Mahmoud Darwish", *Al Akhbar*, 1773. [10-09-2015]. Consult on web: <http://www.al-akhbar.com/node/99189>
- Mrouweh, N. (2014): *In the Lebanese Arabic Music and the Rahbani Musical Theatre*. Lebanon: Dar al-Farabi.
- Sabra, M. (2009): "Music as a Political Message", *Qantara*. [21-09-2015]. Consult on web: <https://en.qantara.de/content/lebanese-composer-marcel-khalife-music-as-a-political-message>
- Swairjo, M. (1999b): "Oh My Father, I am Yusuf", *Al Jadid*, 5(28). [09-09-2015]. Consult on web: <http://www.aljadid.com/content/oh-my-father-i-am-yusif>
- Yamin, George (1985b): "Marcel Khalife and the Mayadin", *An-Nahar*, 16057: 9. [19-09-2015].
- (1986b): "Songs of Ahmad al Arabi Marcel Khalife Symphonic and free", *An-Nahar*, 16347: 9. [21-09-2015].

Breve CV del autor

Walid Hedari es musicólogo con dos másteres en musicología de la Universidad de USEK en Líbano y la Universidad de la Sorbona en París (Francia). Actualmente realiza el doctorado en la Universidad de La Rioja, en la Facultad de Humanidades. Sus líneas de investigación abarcan, principalmente, las canciones de carácter socio-político en relación con músicos libaneses.

Una nueva ópera

A new opera

José Sánchez Sanz

Universidad Europea de Madrid

joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es

Recibido: 11-3-2016

Aceptado: 31-4-2016



Resumen

Si algo ha marcado al género operístico desde sus inicios ha sido el público que ha asistido a los espectáculos que se representaban en sus teatros. En el siglo XX, con la aparición del cine, la ópera sufre una crisis de audiencia, el público tiene un espectáculo masivo al que asistir, más económico y más cercano al consumo cultural dominante. La ópera pasa a convertirse en un espacio para una élite capaz de pagar los altos precios de los abonos. En la actualidad diversas decisiones tomadas por teatros de ópera están provocando que el interés por el género crezca en una sociedad posmoderna en la que la tecnología parece haber agotado los límites espaciales y temporales. Óperas con libretos basados en películas o en personajes de la contemporaneidad, que exhiben prodigios técnicos visuales y sonoros, realizados éstos por grandes figuras del arte y del diseño. Un concepto de la ópera que vuelve a ser un espectáculo que abarca todas las disciplinas, y que ha asumido la evolución que la tecnología ha aportado a éstas con total naturalidad.

Palabras clave: ópera, cine, élite, industria, narración, tecnología.

Abstract

If there's something that have left a mark in the opera genre from the beginning is the audience that have gone to its stage shows. In the 20th century, with the rising of cinema, opera came to a crisis, the audience had another mass show to assist, cheaper and closer to the way of cultural consumption on that times. Opera became a place for elites capable, those who can high prizes of the season tickets. Nowadays, some decisions taken from Opera Halls all over the world, are increasing interest in the genre in a postmodern society where technology seems to have dried up its limitations in space and in time. Operas with librettos based on films or in contemporary characters, operas that show technical wonders in sound and image made by great names in art and design. An idea of opera that reminds to those times, when it was a show that implied all the artistic disciplines and assumed the evolution of technology in a natural way.

Key words: Opera, Elite, film, Industry, Marrative, Technology.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología de trabajo | 3. La crisis de la ópera | 4. El cine y la crisis de la ópera | 5. Los pioneros de la música en el cine: La ópera dirigida a la gran pantalla | 6. La sala de cine y el teatro de ópera | 7. La ópera y los nuevos medios | 8. Una nueva ópera | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Sánchez Sanz, J. (2016): "Una nueva ópera", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 135-147. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.99>

1. Introducción

Vivimos unos tiempos de puesta en cuestión de la funcionalidad y la sostenibilidad de espectáculos que tuvieron su época de florecimiento en épocas pasadas. La ópera en la actualidad vive una época de recuperación gracias a programas que favorecen su acceso; como son la rebaja de precios de las entradas en general o específicamente indicadas para determinadas franjas de edad, o los programas específicos de formación de públicos que fomentan la asistencia de sectores de la sociedad que han sido tradicionalmente más reacios al elitismo inherente al espectáculo. Bien es cierto que aquellos años de florecimiento tuvieron lugar en unos tiempos en los que el público no tenía muchas ofertas para emplear su ocio, ya fuese por falta de tiempo o de recursos económicos, pero la intención de los grandes empresarios de ópera en el siglo XIX era la de facilitar el acceso a las masas a sus salas convirtiéndose en el espectáculo central dentro de la oferta del momento. A pesar de ello, fue un coto privado para las clases altas que empleaban su espacio como lugar para desarrollar su actividad social. Esto no significaba que clases medias burguesas, incluso bajas, quedaran marginadas. No participaban de la actividad social de la élite, ellos tenían la suya propia, y de esta forma se creaba un microcosmos social en el que cada estrato cumplía su función. El significado político y social que llegó a tener la ópera durante el siglo XIX movió a naciones enteras para defender sus derechos, y en gran parte impulsó a la ciudadanía europea a tomar las riendas de la situación reclamando aquello que consideraban justo. A partir del siglo XX la ópera perdió esa fuerza y ese significado, incluso muchos de los mejores compositores del momento prefirieron centrarse en géneros que les resultaban más favorables para el lenguaje que utilizaban en su discurso musical y llegar a otro tipo de público.

La ópera ha vivido y vive de un pasado glorioso, en el que los estrenos ocupan una mínima parte de las programaciones de los teatros. Las temporadas se nutren en gran parte de revisiones y reinversiones de obra compuesta en siglos previos, mientras que las presentaciones de ópera contemporánea se ciñen a propuestas que tengan cierta respuesta positiva asegurada. Los tiempos de los grandes beneficios de los teatros de ópera han derivado en una época en la que la supervivencia depende en gran parte de las ayudas públicas o de el alquiler de los espacios para otro tipo de actividades fuera del repertorio del género, con cierta pretensión de subir de nivel intelectual sus propuestas. El sentido de la ópera se perdió en la primera mitad del siglo XX, pero nunca se puede decir que el género esté muerto. Es la obligación de la sociedad y de los creadores el darle el sentido que necesitaría en el tiempo actual.

2. Metodología de trabajo

Para realizar un análisis de las posibilidades de que dispone la ópera actual para encontrar un significado en la nueva sociedad hay que comenzar fijando el punto en el que comenzó su crisis. Durante el segundo cuarto del siglo XX y en paralelo al surgimiento de las grandes corrientes estéticas de la vanguardia musical se produjo dicha crisis, y sus consecuencias se hicieron clave en el desarrollo consecuente en el pasado siglo. La distanciación de los creadores de su audiencia tradicional por medio de propuestas que costaba que fuesen comprendidas por el público, fue una razón, lo que derivó a que la sociedad se decantara por otros espectáculos más instalados en la contemporaneidad industrial, de fácil consumo y comprensión. La popularización de la cultura crea un nuevo espacio cultural que en un primer momento va a generar rechazo en los intelectuales, pero que poco a poco va a ir calando en el ambiente y convirtiéndose en pieza esencial de la oferta cultural del siglo XX. La alta cultura y la cultura popular se funden en un nuevo desarrollo a la altura de una sociedad moderna que ya no utiliza las barreras físicas para separar a sus clases. En el siglo XXI, en una época en la que los tiempos por un lado se acortan al reducirse las distancias gracias a las comunicaciones, y en el que el consumo produce que todo esté disponible, existe una necesidad de espacios en los que se vivan experiencias que detengan a las personas para dejar espacio a la reflexión. Esa razón de la ópera, que desde su inicio se planteó como apuesta que arrebatara la potestad que la Iglesia tenía sobre la música de alta cultura, es la que han olvidado años de grandes espectáculos y de empresarios ambiciosos a la búsqueda de la megalomanía y el beneficio económico. La ópera es un género que debe estar adaptado a su tiempo y a la reflexión sobre su entorno. Una ópera que vuelva a mover social y políticamente, aunque no sean ya tiempos para los grandes himnos.

3. La crisis de la ópera

Adorno, en el capítulo que dedica a la ópera en su libro *Introducción a la Sociología de la música*, realiza una larga reflexión sobre la crisis de público que sufrió el espectáculo operístico entre los años 20 y 30. Las razones que aduce un analista como él al por qué de este cambio es, sobre todo, la decadencia de un género. La ópera, para una sociedad que entraba en la época postindustrial, era un espectáculo histriónico de difícil asimilación, "la ópera parecía confinada a los especialistas" (2009: 256). La separación entre compositores y público llegaba cuando los primeros abandonaron el lenguaje tradicional y experimentaron con lenguajes que, en muchos de los casos, eran difíciles de entender por los espectadores. A medida que los compositores exploraban ámbitos cada vez más recónditos, empezó a parecer que escribían los unos para los otros (Blanning 2011: 99-100). A ese sentimiento se le suma la renuncia de los compositores más importantes de aquellos años a la composición de obras dentro del género, y experimentar con formatos escénicos mucho más reducidos en cuanto a medios y duración. Las obras del Schönberg expresionista, de menos de media hora de duración llevan los subtítulos de "monograma" y "obra dramática con música". Lo mismo sucede con Stravinsky cuando experimenta con pequeños formatos escénicos como la *Historia de un soldado* (1918) y *Renard* (1916). Los actores se separan de su propio canto; el mecanismo de identificación es desafiado de manera tan radical como posteriormente en la teoría de Brecht (Adorno, 2009: 257-258).

La conclusión a la que llega tras su disertación es que el cine es la propuesta que a partir de esa época va a recoger el testigo en tanto a espectáculo masivo con unas condiciones similares en su representación; "al entendimiento de alguien adiestrado a poner atención en el cine o a distinguir si cada aparato de teléfono o cada uniforme son auténticos, tenía que parecerle descabellado, por lo visto, todo lo que de modo inverosímil se finge en cada ópera, aunque esta tuviese por héroe a un mecánico" (Adorno, 2009: 256). Para un público acostumbrado a la sala de cine y a la ilusión de realismo que éste presentaba, la ópera se convertía en un espectáculo falso y vacío. Las transformaciones que el cine había llevado a la ópera llegaban incluso a afectar al concepto social de ésta; "como signo visible del aspecto social de la crisis de la ópera nos basta el hecho de que en Alemania, después de 1945, en el lugar de los teatros de la ópera destruidos, los nuevos teatros reedificados suelen tener el aspecto de salas de cine y están desprovistos de uno de los emblemas característicos del antiguo teatro de ópera, los palcos. La forma arquitectónica de los teatros contradice casi todo lo que se ejecuta en ellos" (Adorno, 2009: 264-265). En este caso Adorno señala, de forma negativa, un elemento a destacar; la no existencia de palcos produce que el público se siente en espacios similares sin tener en cuenta la clase social. Los palcos eran utilizados por las élites para reservar su disfrute del espectáculo separados de la plebe, y eran estas mismas élites las que convertían la representación en un acto social en el que estaban más pendientes de lo que pasaba fuera del escenario que dentro.

Como relata Tim Blanning en su texto *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*; "en la sala del Palais Royal de París en la que se representaban las tragedias lyriques de Lully, los tabiques entre palcos no estaban orientados hacia el escenario, sino hacia los palcos del lado opuesto: Los palcos del sexto piso eran los más cotizados a pesar de ser los que tenían peor vista, pues sus ocupantes podían ver a todo el público" (2011: 206). Sin embargo, el cine acabó con esta vivencia del espectáculo, la película pasaba a ser el centro de atención, ya que la oscuridad absoluta de la sala no permitía otra cosa salvo la intimidad que producía la cercanía. Por ello, el acto social en las proyecciones cinematográficas se dejaba para la después de la finalización del evento. La visión casi apocalíptica de Adorno de la transición entre espacios de representación parte sobre todo del concepto negativo que defendió en sus textos sobre la industria de la cultura. Para Adorno, el cine no es más que una representación de una cultura de consumo con muy poca trascendencia intelectual; "pero lo que la ópera del siglo XIX e incluso de antes ofrecía en las representaciones venecianas, napolitanas y de Hamburgo en cuanto a estímulos para las masas, pomposo decorado, imponente espectáculo, colorido embriagador y fascinación sensual, todo se ha trasplantado al cine hace mucho tiempo. Éste ha superado a la ópera materialmente y se ha vendido a un precio intelectualmente tan bajo que ya nada de los fondos de la ópera podría competir con él" (Adorno, 2009: 265-266). Este trasplante del espectáculo de masas del teatro de la ópera a las salas de cine del que habla Adorno, ha sido uno de los cambios más influyentes en el desarrollo cultural del siglo XX con una clara influencia en el planteamiento de todo tipo de espectáculos en el presente siglo.

Richard Strauss tampoco escapa de la feroz crítica de Adorno y su visión apocalíptica del fin del género. El planteamiento de *El caballero de la Rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910), está más cercano, según el filósofo, a la búsqueda de un público a cualquier precio que a la creación de un espectáculo acorde con la época y la evolución de su lenguaje como compositor y de su pensamiento; “Él pensó en el público, en el éxito que entonces solo era posible cuando se ponían diques a la fuerza productiva de uno mismo” (Adorno, 2009: 209: 257). Un intento de acercarse al público que el propio Adorno declara impotente ante la popularización del cine entre la sociedad del momento; “las franjas de música que diligentemente acompañaban el argumento no podían, no obstante, ser tan bien comprendidas ni competir con el cine sonoro, al que involuntariamente recuerdan muy a menudo” (Adorno, 2009: 257). El rechazo que muestra el autor por cualquier manifestación relacionada con la industria cultural, concepto que él mismo definió, convierte en vano el esfuerzo de Strauss por atraer público a los teatros. Adorno condena el intento del compositor alemán por utilizar un lenguaje musical más atractivo para el gran público comparándolo con la música para cine, pero perfectamente podría darse la vuelta a su argumento teniendo en cuenta que los primeros compositores de música para cine tuvieron el estilo y la técnica del compositor alemán (entre muchos compositores) como referencia para su trabajo.

Cualquier espectáculo precisa de un público participante, ya sea de una forma activa o de una forma pasiva. En el caso de la ópera, debía ser duro para compositores que vieron su gran esplendor en el siglo precedente a la crisis, observar cómo el género se encontraba en un callejón sin salida ¿Significaría eso su muerte? Es curioso que una de las últimas óperas más populares que llenaron los teatros de aquellos tiempos, *Turandot* (1926) de Giacomo Puccini, fue producida poco antes de la aparición de *El cantor de jazz* (*The jazz singer*; Alan Crossland, 1927)¹. Una ópera símbolo por un lado de la culminación de un género y por otro de su decadencia, frente a la primera película en la que un cantante proyectaba su voz al público por medio de los altavoces de una sala de cine. Podría ser esta relación el punto de partida del inicio de una nueva era coincidiendo con el final de otra (Snowman, 2009). También en este contraste se vislumbraba el camino que iba a llevar el desarrollo musical del nuevo medio hacia la música popular. El cantor de jazz contaba una historia contemporánea y realista que implicaba la figura de Al Jolson, uno de los cantantes más conocidos fuera de los escenarios de ópera.

4. El cine y la crisis de la ópera

El cine era una forma de espectáculo que en los tiempos de la crisis de la ópera no era nuevo para la sociedad. La evolución tecnológica había producido que el sonido sincrónico facilitara una proyección que no dependiese de la interpretación en directo, con todo lo que implicaba de improvisación y adaptación al medio en el que se realizaba. Originalmente, el cine surgió como entretenimiento para clases trabajadora y media baja (Lack, 1999: 69), con menos posibilidades de acceder a los espectáculos de la alta cultura, tal y como era la ópera entonces. El perfil de público que asistía a los espectáculos musicales y escénicos alternativos al género operístico, como el music-hall o el burlesque, era aquél al que iba destinado el nuevo medio, sobre todo tras abandonar su formato primitivo de barraca de feria. Es entonces cuando el cine narrativo desplaza al cine de vistas del mundo o de reconstrucciones a modo de cuadros animados (Chion, 1997:40), las salas de proyección comienzan a ocupar aquellos espacios escénicos que eran anteriormente utilizados para los espectáculos que atraían a ese tipo de público.

El giro hacia la popularización de la cultura ha avanzado en paralelo a la independencia y aumento del poder adquisitivo de las clases trabajadoras desde finales del siglo XIX. Ciertamente es que el cine surge como un avance científico, desde el punto de vista de la presentación de imágenes en movimiento, pero también ocupa la posición de evento público solicitado por una clase social en auge, su mejora de las condiciones laborales (mejores sueldos y mayor tiempo libre) y sociales (mayor poder adquisitivo) permitía un mejor acceso a espacios de ocio. Estos debían cubrir las necesidades correspondientes de un público necesitado de diversiones muy alejadas de aquellas de las que las clases aristocráticas y burguesas del

¹ 1926 fue el mismo año en que se presentó públicamente el sistema Vitaphone que sincronizaba música y efectos de sonido con las imágenes que se presentaban en la pantalla con el estreno de la película *Don Juan*, del mismo director que *El cantor de jazz*, Alan Crossland.

siglo XIX disfrutaron. En 1906, París tenía diez cines, en dos años contaba ya con ochenta y siete. Cuando llegó 1920 había miles de pantallas en todos los países (Blanning, 2011: 262). Es por ello que el cine surgió como un espectáculo paralelo a las demás manifestaciones culturales, presentado en un entorno tan novedoso que llegaba a horrorizar a los amantes de los espectáculos de alta cultura del siglo precedente.

Los teóricos del cine rechazan la adjetivación tradicional de mudo asignada al cine producido previamente al descubrimiento de la sincronización de imagen y sonido, ya que la ausencia de diálogo en las imágenes no significaba que el sonido no fuese una sustancia importante en las proyecciones que se hacían en la época. Es por ello, que las películas producidas con sonido sincrónico a las imágenes, eran denominadas de forma coloquial en el entorno anglosajón como talkies, construcción creada a partir del verbo inglés talk; hablar. Tanto la presencia de la orquesta, así como de un público no acostumbrado a la asistencia a espectáculos de alta cultura, provocaba que las primitivas proyecciones del cinematógrafo fuesen excesivamente ruidosas. Tanto lo eran que podría hablarse de que posiblemente la proyección de una película fuese el centro de un evento social que representaba la sociedad emergente de aquella época. El sonido de la era del cine no hablado era parte de un espectáculo que combinaba música, efectos y palabra; alguna vez incluso presentando elementos ajenos completamente al relato audiovisual que era presentado, como podían ser los comentarios que los asistentes hacían durante las proyecciones o los ruidos que se pudiesen producir en un entorno en el que se reunían personas poco acostumbradas a la formalidad del teatro. La novedad de esta banda sonora, cautivó a compositores de música de la época como Erik Satie, que enfocó parte de su trabajo orquestal en reflejar este ambiente (Lack, 1999: 58).

El futurismo estético se interpretaba inconscientemente en las salas de cine acompañando a las películas delante de un público muy alejado de aquél que llenaba las salas de teatro. Entornos sociales que en la época contaban con una estratificación en la que la clase trabajadora no era fundamental, rechazaron en un primer momento el nuevo medio por ser excesivamente ruidoso. La sociedad madrileña de principios del siglo XX rechazó el nuevo medio por esa razón. El cine, con su orquesta, sus efectos especiales, sus lecturas en voz alta de los intertítulos y los comentarios del público, era una forma de diversión que podía ser mejor acogida en un entorno industrial. Madrid, en aquel entonces tenía un entretenimiento más amable y acorde con una sociedad de predominancia aristocrática, éste era la Zarzuela (Pérez Perucha, 1995: 46). Será cuando el rey Alfonso XIII muestre su interés por el nuevo medio cuando las salas de cine comenzarán a invadir la capital de España. El interés de un monarca como definidor de los gustos de ocio de los ciudadanos muestra cómo el cine se convierte según avanza el siglo en un espectáculo que atrae a todo tipo de clases sociales, incluso a las más altas (Pérez Perucha, 1995: 86). La popularización del cine a lo largo de los primeros años del siglo XX se realizó en el sentido inverso a la de cualquier manifestación cultural, ya que una expresión de corte popular comenzaba a interesar a las clases burguesas y aristocráticas. Según avanzaba el progreso de la industria y la tecnología se perfeccionaba, se superaba el ambiente ruidoso de la barraca de feria para convertir las proyecciones en espacios en los que la oscuridad y el silencio concentraban al espectador en la acción proyectada en la pantalla.

5. Los pioneros de la música en el cine, la ópera dirigida a la gran pantalla

El cine no hablado nunca fue considerado como una amenaza para la ópera. La crisis coincide con el momento en el que el cine sincronizaba sonido e imagen. Los talkies se implantaban a principios de los años 30 del siglo XX en las salas de exhibición de todo el mundo. Este hecho supuso una serie de cambios en la industria, sobre todo en la parte de sonido y música. Ya no hacía falta tener una orquesta en directo que interpretará una partitura de acompañamiento y la misma música iba a servir de apoyo narrativo a la película en todas las salas en las que se proyectara. Este hecho favorecía la aparición de una nueva figura en el entorno de la música para cine, la del compositor que escribía una partitura original. En un primer momento, la industria cinematográfica se dejó llevar por la inercia y adaptó los usos de música de acompañamiento de cine no hablado al nuevo escenario. Era mucho más sencillo recurrir a arreglos de música de repertorio clásico y romántico que arriesgarse con partituras originales que podían retrasar las fechas de estreno al tener que ensayarse para la grabación, teniendo en cuenta que ésta debería sonar de la forma más perfecta posible con los medios técnicos de que se disponía en el momento. Tampoco confiaba la industria en la creatividad de los compositores contemporáneos que podrían imponer un

lenguaje difícilmente comprensible por un público no asiduo a las salas de conciertos. Las inercias industriales imponían unos criterios que se alejaban de los propósitos estéticos en una época en la que se empezaba a cuestionar la floreciente industria cultural y los efectos que esta podría provocar en la sociedad por medio de la creación de productos en serie para consumo rápido y fácil (Horckheimer y Adorno, 2001:168).

La idea de aplicar música original a la imagen partió de un compositor, Max Steiner. Un visionario que observó las posibilidades del nuevo medio para la creación y convenció a Merian C. Cooper para que le dejara componer una partitura original para acompañar la película King Kong (Merian, 1933). Steiner, como compositor de música con trayectoria fuera de las pantallas de cine, no asumía su papel de mero arreglista dedicado a unir en forma de medley partituras existentes y presionó al director y productor para que le dejara escribir una partitura original (Timm, 1998: 47-48). Este sería el momento histórico en el que el cine deja de ser dependiente de las músicas tradicionales y pasa a tener su propia música. El uso del medley de clásicos y románticos se sustituye por la creación de músicas originales, aunque en un primer momento no pudieron evitar las exigencias de los productores, que concebían el cine de una forma completamente industrial. El estilo de música que imponía Hollywood a sus compositores evitaba la experimentación en el lenguaje, basaba su acompañamiento en gran parte en clichés extraídos de la tradición decimonónica, pero eso no implicaba que los primeros compositores de música de cine no fuesen grandes profesionales y conocedores de la técnica compositiva. Steiner, como pionero que fue, tuvo que adaptarse al nuevo medio y buscar tanto referencias y técnicas que le ayudaran a completar con solvencia las partituras que le exigían en unos tiempos imposibles de cubrir para un compositor no especializado en el medio cinematográfico. Estas exigencias industriales superaron a un compositor como Erich W. Korngold, prodigio desde su infancia en Austria, que decidió abandonar el entorno de Hollywood en el momento en el que el fin de la guerra le permitió volver a Europa.

Adorno criticaba a Strauss por su pretensión de conseguir público a cualquier precio para sus óperas imitando el estilo de música que acompañaba al cine sonoro. Lo que no tenía en cuenta es que eran los músicos de cine sonoro los que imitaban los recursos de la ópera para acompañar a la película. Roy M. Prendergast, en su libro *Film Music, a neglected art* habla de la influencia en ellos de cuatro grandes nombres de la ópera del siglo XIX; Wagner, Puccini, Verdi y Strauss (1992: 39). Los músicos que comenzaron a escribir partituras para cine en los años 30 del siglo XX, se enfrentaron por primera vez en la historia a acompañar por medio de su música a una narración audiovisual que se presentaba en una pantalla. Los intentos previos de componer música para las proyecciones de cine en los tiempos en los que el sonido no iba sincrónico a la imagen resultaron un fracaso. La celeridad que necesitaba el entorno industrial en el que se movía el cine de la época no dejaba espacio a la creación concienzuda en un lenguaje depurado. Es por ello, que estos compositores pioneros tuvieron que recurrir a aquellos recursos que los operistas del siglo pasado desarrollaron para tener una referencia de utilización de la música con respecto a la narración. El público inicial del cine provenía del consumo de espectáculos populares, como bien se ha mencionado previamente, pero las técnicas que los compositores que empezaron a trabajar en los tiempos del sonido sincrónico a la imagen provenían del depurado trabajo de los grandes compositores del siglo anterior. De hecho, estos compositores tenían su origen en la práctica de la música fuera de las pantallas de cine y sus curriculum estaban plagados de obras para concierto y de óperas estrenadas en prestigiosos teatros de centroeuropa, inclusive de Estados Unidos.

La historia de la música siempre les considerará compositores menores, pero la realidad de su trabajo es la de una actividad que entrañaba voluntad, tesón y la pericia técnica suficiente como para trabajar en unas condiciones poco favorables para disponer de un espacio creativo. El mismo hecho sucedía cuando los directores de fotografía buscaban sus referentes visuales en las representaciones pictóricas. El cine se convierte entonces en una combinación entre cultura popular y alta cultura en el que, mientras que la primera ascendía en grado intelectual, la segunda bajaba peldaños para ser consumida por una audiencia que no estaba acostumbrada a las óperas y los conciertos. La cultura popular dominaba, la música era prácticamente un factor secundario dentro del conjunto completo que conformaba la película, ese era otro de los inconvenientes que tenía la profesión de compositor de música para cine. Un gran número de personas asistía al cine en los años 30, entre 80 y 90 millones de personas y un pequeñísimo porcentaje realmente era consciente de la música que escuchaban acompañando a las películas (Prendergast, 1992: 36). Los compositores eran conscientes de que lo que escribían era un mero acompañamiento para las imágenes, a pesar de ello seguían planteando sus partituras como obras de una

gran originalidad. No ha sido hasta tiempos recientes, en los que han podido ser grabadas con equipos de sonido actuales y publicadas en disco, cuando se ha hecho justicia con su trabajo.

6. La sala de cine y el teatro de la ópera

El comentario de Adorno sobre la ausencia de palcos en los teatros alemanes reconstruidos, al igual que sucedía en las salas de cine de la época, es bastante revelador de la situación social que se producía en las salas de cine. Los espacios separadores de clases eran típicos en la ópera del siglo precedente, así como eran una buena forma de observar y elaborar un diagnóstico de la sociedad. En el cine, no existían esas separaciones. Desde los Nickelodeon, el precio del cine no ha sido la causa para impedir el acceso de las diferentes clases sociales. En algunos casos se diferenciaba el precio según la posición del espectador en la sala, unas diferencias mínimas. También era factor diferenciador en el precio, la localización de la sala en el entorno urbano, no era el mismo en las salas del centro de las grandes ciudades que en los pequeños pueblos o los barrios, tampoco lo era la programación; en las salas pequeñas tenían que esperar a que la película llegara pasado su estreno. Pero esta diferencia no bloqueaba el acceso a las clases más bajas, ya que podían permitirse asistir al cine debido a su bajo precio, no pasaba así lo mismo con la ópera de la época. La asistencia al cine era una actividad regular en el público que llegaba a asistir de media una vez por semana. Las entradas más baratas del Met de Nueva York costaban 1,5 \$, mientras que una entrada de cine podía costar entre 10 y 25 centavos (Snowman, 2009). Para el sueldo medio de la clase trabajadora del momento, el cine era un entretenimiento mucho más accesible en todos los aspectos. Como espectáculo industrial, las grandes compañías cinematográficas estaban más interesadas en la difusión masiva, lo que significaba mucho mayor beneficio. Si estas compañías, estructuradas en trust económicos en donde el proyecto se gestionaba desde su planificación hasta su exhibición, hubiesen puesto unos precios que limitaran el acceso, los beneficios hubiesen sido inferiores.

La ópera fue un espectáculo que reflejó la estructura de la sociedad del momento. Durante el Barroco, el sentido social que adquiría el teatro de la ópera como lugar de referencia para la ciudad hacía que la mayor parte de la actividad girara en torno a él, ya que se situaba en las zonas más céntricas. El cine de los años 30 era ese espectáculo, pero adaptado a una sociedad industrial que se acomodaba en ciudades más grandes y con grandes distritos en los que las viviendas se acumulaban. El centro social se descentralizaba para localizarse en cada barrio y eran la sala de cine el espacio que cumplía esa función en este nuevo desarrollo urbano. Mientras que la ópera reflejaba una estratificación y una separación, el cine presentaba una sociedad en la que el consumo masivo generaba una falsa sensación de igualdad. La ópera representaba una sociedad preindustrial que disponía de una oferta de entretenimiento muy corta, aparte de dificultades para cubrir las distancias.

El cine era el paradigma de la distribución masiva y del fácil acceso. Cualquiera podía ir al cine y ver la misma película que se veía en los estrenos de las grandes ciudades en cualquier lugar, siempre y cuando hubiese un proyector. Se podría decir entonces que el cine fue el medio democratizador de los grandes espectáculos en la nueva sociedad industrial. En el polo opuesto a la crisis de la ópera en la cultura occidental, se encuentra el tratamiento que se le daría en el entorno de la Rusia Soviética. Su forma de acercar la alta cultura a las masas sin perder su rango era una importante forma de igualar la sociedad y liberarla del yugo elitista a la que la tenía condenada la monarquía absolutista de los zares. Era la llamada Proletkult (Snowman, 2009). El problema radicaba cuando los argumentos de ópera tradicionales entroncaban con la ideología predicada por el gobierno soviético. La presentación de readaptaciones de óperas pretéritas cambiando su ambientación o su mensaje fueron prácticas habituales en las escenas operísticas de la Rusia postrevolucionaria. El florecimiento cultural y creativo de los primeros tiempos, fue detenido en seco por unas políticas restrictivas impuestas por el gobierno de Stalin, cuyos capítulos de censura más sonados tuvieron como protagonista a uno de los compositores de ópera más populares de la Unión Soviética como fue Dimitri Shostakovich.

A pesar del hecho diferenciador a nivel social y de la gran victoria económica que supuso que el cine como espectáculo superara a la ópera, existen algunas muestras dentro de la historia del cine de acoopleamiento por parte de los productores de la época dorada de Hollywood, plenamente conscientes de ser representantes de la cultura popular que atraía a las grandes masas. El cine y la ópera tenían muchas similitudes, sobre todo a la hora de crear un espectáculo que fusionara diferentes formas artísticas, de

crear emociones inolvidables, así como interpretaciones también inolvidables. En el cine, como en la ópera era posible crear escenas con grandes masas de personas, y grupos en los que muchos personajes expresaban sus conflictos de emociones al mismo tiempo (Snowman, 2009). En el librito que David O. Szelnick firmó de su puño y letra, y que iba dirigido a los proyccionistas que iban a exhibir su magna obra *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) en sus salas, se daban todas las indicaciones necesarias para que la presentación de la película se realizara en el ambiente correcto. La película contaba con una obertura previa al inicio del metraje; un intermedio, que servía para señalar la pausa entre las dos partes; y una música de final para dejar paso a que el público abandonara la sala tras cuatro horas de espectáculo cinematográfico plagado de amor e intrigas con los colores que el sistema Technicolor aportaba a unas imágenes que hasta el momento eran en blanco y negro (*Gone With The Wind Presentation Manual*, 1940).

El sentimiento intrínseco que se vislumbra en estas cuatro páginas de instrucciones es por un lado el de la ambición de un megalómano como Szelnick en crear la mejor película de todos los tiempos y por otro la nostalgia de crear un espectáculo de alta cultura de algo que nunca podía aspirar a ello. Ni siquiera utilizar uno de los grandes best seller de la literatura estadounidense que narraba una parte de la epopeya de un país falto de mitología iba a lograr transformar la maquinaria industrial que estaba en marcha. Tampoco los grandes divos del star system de Hollywood que aparecían en la pantalla pudieron más que recordar tiempos gloriosos ya olvidados y que aquella presentación quedara en una práctica vista en contadas ocasiones en películas posteriores. Szelnick pretendía crear un formato de proyección exclusivo, quería ser como los grandes empresarios de ópera de tiempos precedentes pero adaptado a su tiempo, quería atraer a las salas de cine al público así como éstos los hacían a sus teatros. Pero las salas de cine ya tenían un público ganado sin necesidad de recurrir a tácticas que recordaban a tiempos pretéritos y a espectáculos que ya no sabían más que llegar a un público anclado en el pasado.

La misma forma de presentación se llevó a cabo en otra de las superproducciones de Hollywood hecha para presentar al público una epopeya, ya no de la historia estadounidense, sino de la cultura occidental cristiana como fue *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). El planteamiento que los productores hicieron para la presentación en las salas fue similar al que se hizo en *Lo que el viento se llevó*, presentaban un librito a los proyccionistas con las instrucciones necesarias para la correcta exhibición de la película. No solamente tenía una obertura previa de 6 minutos para preparar a los espectadores, sino que tenía un prólogo previo a la secuencia de créditos que contaba la historia del nacimiento de Jesucristo, personaje fundamental en la narración de la película. Durante ese prólogo debería estar prohibido el acceso a cualquier persona que llegara tarde, que debería esperar a que arrancaran la secuencia de créditos ilustrada con los frescos que Miguel Ángel pintó en el techo de la Capilla Sixtina (*Movie Collector's Guide-Ben-Hur*, 2001).

El respeto religioso se mezclaba en este caso con el formalismo de las representaciones de la alta cultura. Miklos Rozsa, otro de los grandes pioneros de la composición de música adaptada a la imagen, elaboró una partitura a la altura de la épica que se mostraba en las imágenes. Con una secuencia de créditos más larga que la que dispuso Steiner, le dio tiempo a hacer un pequeño desarrollo de los tres leitmotiv principales de la película, el de Judá, el de Jesucristo y el tema que representaba la historia de amor oculta del protagonista con la esclava Esther. Curiosamente, al igual que Steiner, desarrolló el resto de leitmotiv en la obertura previa al prólogo. La concepción del cine como nostalgia de la presentación de la ópera fue una época pasajera. Esta idea fue fruto de las intenciones megalómanas de los grandes productores de una etapa en la que la industria cinematográfica había crecido tan rápido y de forma tan suntuosa, que se había convertido en un gran laboratorio de investigación social.

Curiosamente será la destrucción de esta industria en los años 60 la que hará realmente consciente al cine de sus posibilidades. Una ley económica, la ley anti trust, hizo que los grandes estudios tuviesen que limitar su trabajo a solamente un aspecto dentro de la cadena de desarrollo de su producto, las películas. Esto también propició que los productores fuesen conscientes de lo que realmente podía significar el cine en la sociedad y rebajaran sus ambiciones megalómanas, el cine tenía su propio espacio con un público que asistía masivamente a las salas y que se había convertido en el referente del entretenimiento de la segunda mitad del siglo XX. Quizá también fuese esencial en esa transformación el encontrar el camino hacia un lenguaje propio, con sus propios referentes. La experimentación en la música de cine marcaba la búsqueda de ese lenguaje adaptado a los nuevos géneros y las nuevas formas de expresión. Miklos Rozsa disfrutaba escribiendo música para el cine negro porque le permitía experimentar

con lenguajes alejados de las referencias decimonónicas, como en los tiempos en los que no componía para cine (Porfirio, 2002: 167). La aparición en los años 50 de compositores de tradición más contemporánea, como los casos de Alex North, Bernard Herrmann o del vanguardista Leonard Rosenman, aportó a la música de cine el uso de sonoridades alejadas de las músicas que acompañaban a las representaciones de ópera tradicional y la acercaban hacia un lenguaje específico adaptado plenamente al desarrollo de la narrativa. La invasión de la música popular en las películas, incluso fuera del género musical, que hasta el momento se había desarrollado en paralelo como un género menor, fue otra de las grandes innovaciones. La música de cine se popularizaba, se vendía, se cantaba y se retransmitía por la radio, el cine era ya un nuevo medio de masas que se había llevado el público de las salas de ópera, sin necesidad de imitar los usos que la habían caracterizado en tiempos pretéritos.

7. La ópera y los nuevos medios

La historia de Boris Morros y su paso como director musical de Paramount, casi cercana a la leyenda por la falta de documentación existente, fue una muestra de las intenciones de la industria aunque, como en este caso, fracasaran. El compositor de origen ruso derivado en gestor contempló la oportunidad de subir la calidad intelectual de las partituras de las películas por medio de contratar a los mejores compositores del momento. Aprovechando el hecho que tanto Arnold Schönberg como Igor Stravinsky vivían en Los Ángeles, Morros intentó que el lenguaje de la música contemporánea se adaptara a la pantalla cinematográfica. La difícil adecuación de la forma de trabajo de ambos compositores a la industria y sus tiempos, hizo que el proyecto de Morros fracasara y dimitiese en 1939 de la dirección musical del estudio (Prendergast, 1992: 46). Como se ha mencionado anteriormente, componer música para cine exigía de los compositores cierta flexibilidad y destreza que aquellos que se especializaban habían desarrollado a la perfección. El sistema de trabajo de las personas que integraban el equipo de producción de una película, se acercaba más al de las cadenas de montaje de las fábricas automovilísticas del gran desarrollo económico de los Estados Unidos, que al de los artistas que meditaban en su estudio la mejor manera de darle forma a su obra. El intento de crear un cine de alta cultura, por medio de la colaboración de compositores de renombre terminó igual que el intento de crear un cine de elevado intelectualmente a principios del siglo XX por medio del Film d'art. Todo quedó en una mera declaración de intenciones ante una nueva forma de expresión adaptada a su tiempo y que con su desarrollo llegó a ser capaz de aportar a la historia del arte su propio concepto de alta cultura.

La industria cinematográfica creó en su momento una escena de gran vitalidad musical, compositores, cantantes, escenógrafos, todo tipo de profesiones que habían trabajado en la escena operística de la época se daba cita en la ciudad de Los Angeles alrededor del núcleo de la industria. A pesar de ello, el teatro de ópera tardó en construirse en una ciudad como esta. El abogado y amante de la ópera de la época Bernard Greenberg, no comprendía que una de las mayores áreas metropolitanas del mundo que disponía de una población con altos sueldos y mucho tiempo libre, no tuviese una compañía residente de ópera. Las visitas a la ciudad de espectáculos como el Ballet Bolshoi o la compañía de la ópera de San Francisco se aseguraban una gran audiencia (Snowman, 2009). Venticinco años más tarde Los Ángeles pudo disponer de un espacio de representación para la ópera. Teniendo en cuenta las ambiciones de los grandes empresarios de la escena estadounidense, este fenómeno fue una rareza. Daba la impresión como que en la industria del cine, debido a su concepto de espectáculo y a la velocidad que producía su consumo, ni siquiera daban cabida a uno de los grandes medios de expresión que se había ganado a pulso su espacio en el entorno de la actividad cultural en todo el mundo.

El cine no pasó desapercibido a los compositores de ópera. Alban Berg experimentó con un fragmento cinematográfico que ilustraba su *Lulú* (1937). Este uso abrió la puerta a la inclusión de la imagen en movimiento en la narrativa operística, aparte de ser precursor en la combinación de diferentes medios en un mismo espectáculo. Berg era consciente del futuro próximo y de las posibilidades que se abrían si se aplicaba la ópera al entorno cinematográfico y creó una película con música para incluir en su narración. Curiosamente, el uso que Berg hizo del cine en aplicación a su ópera fue el de crear una elipsis en proceso que contara en un corto espacio de tiempo una acción que sucedía entre dos actos. El contraste de las dos formas de expresión coloca a cada una de ellas en el lugar que le corresponde, mientras que la ópera se centra en la escena y el drama, la parte cinematográfica se dirige hacia la

consecución de acciones que de forma fragmentada se suceden aceleradamente. El espacio sólido de la escena se rompe y se abre al espacio cinematográfico infinito y cambiante.

Las primeras películas que sincronizaban sonido e imagen, desde los tiempos del Kinetófono de Edison, fueron números musicales. La mayor parte de ellas eran de música popular, pero la ópera siempre estuvo presente. En el fondo, los nuevos medios de difusión masiva no iban a resultar un obstáculo para la difusión de la ópera a nivel internacional. Ciertamente es que los equipos de sonido del momento no eran los más óptimos para la reproducción, por lo que una interpretación en vivo no podría ser comparable a cualquier proyección en sala de cine, pero los medios evolucionaron favorablemente. Por sorprendente que parezca, la ópera ha estado presente en las proyecciones cinematográficas desde los tiempos del cine no hablado. Esta es otra razón por la que se demuestra el error a la hora de denominar mudo al cine sin banda sonora sincrónica a las imágenes. La razón de su presentación era la de potenciar y popularizar a las grandes figuras del bel canto de la época como eran Caruso y Farrar (Snowman, 2009). Pero fue en los tiempos de los talkies, en los que el cine ya podía ser en esencia musical, entonces es cuando la ópera encontró su mejor medio de difusión.

Muchas veces la ópera tuvo una función de aportar un aire más intelectual a las imágenes que se proyectaban en la pantalla, incluso sirvió para que los hermanos Marx parodiaran su ambiente en la película *Una noche en la ópera* (*A night at the opera*. Sam Wood, Edmund Goulding, 1935). Su uso en las pantallas cinematográficas en los principios del cine con sonido sincrónico a las imágenes, estuvo siempre integrado en los intereses de la industria, así que cuando los grandes cantantes de ópera llegaban a la gran pantalla lo hacían para que el cine se aprovechara de la imagen que éstos se habían labrado en los teatros. Tampoco hay que olvidarse del desarrollo de que disponían gracias al crecimiento de la industria discográfica, la misma que había conseguido que sus voces llegaran de un lado a otro del mundo. En muchas de estas apariciones, los cantantes se veían forzados a interpretar el repertorio de ópera más conocido, incluso a cantar canciones populares fuera de dicho repertorio que llegaran al público de forma sencilla al ser encajadas dentro de los argumentos de las películas.

Será más adelante en la historia del cine y de la ópera cuando se produzca el cruce de caminos entre los dos medios al experimentar algunos directores sobre la aplicación del repertorio operístico a las pantallas cinematográficas. Las profundizaciones del género en la gran pantalla que dirigió Franco Zeffirelli, se remontan a los años 60 del siglo XX, de ahí en adelante varios directores han intentado ampliar el espacio de la escena utilizando las posibilidades que el cine les podía aportar. Tanto *La Flauta mágica* de Bergman (1975), así como el *Don Giovanni* de Joseph Losey (1989) fueron apuestas más estéticas que intentos de llegar al público que asistía a las salas de cine. La ausencia de un sonido físico impulsado tanto por la voz de los cantantes como por el acompañamiento de la orquesta al ser el sonido pregrabado, convertía a estos intentos en asépticos experimentos sobre la forma cinematográfica. El cine demostró no ser el medio en el que un espectáculo de raíz escénica, como la ópera, podía ampliar sus horizontes.

Pero quizá estos errores no provenían de esta diferencia sustancial entre espacios de representación. Una de las más actualizadas propuestas para llevar la ópera a la pantalla es la versión de *Don Giovanni* de Mozart que hizo en 2010 el director danés Kasper Holten y que tituló *Juan*. Una historia actualizada con vestuario contemporáneo que huía de la filmación escénica por arriesgar con un montaje de imágenes ágil que impulsara la narración. En la película de Holten el cine adapta la ópera a su lenguaje, su dinamismo contagia al espectáculo escénico creando una posibilidad que no ha sido todavía desarrollada a fondo por los profesionales de ambos medios. Si le sumáramos a esta comunicación entre lenguajes el trabajo sobre partituras contemporáneas quizá el cine fuese la nueva escena de la ópera. A lo mejor el futuro del compositor contemporáneo de ópera es convertirse en artista multidisciplinar capaz de pensar en imágenes como un director de cine, o confiar su partitura a un director que pueda cautivar al público con unas imágenes que revelen la esencia de la música y del texto.

La tecnología digital y los nuevos medios de comunicación han aportado una nueva dimensión a la ópera. La retransmisión de las óperas en directo utilizando los medios de las salas de cine, la gran pantalla y el sonido especializado, se ha convertido en una nueva forma de consumo del espectáculo. La posibilidad de poder asistir a una retransmisión en directo en la sala de cine ha resultado ser una forma más óptima de generar interés en el público medio. Los precios también se sitúan a la altura de los de las salas cinematográficas y los asistentes pueden llegar a contemplar la escena desde ángulos imposibles para los asistentes en el teatro correspondiente. El sonido digital transmite fielmente la música en el mismo momento en que se está interpretando a muchos kilómetros de distancia y el público puede disfrutarlo.

Las diferencias con la interpretación en vivo son muchas, pero no deberían preocupar en un tiempo en el que las posibilidades que se abren a los nuevos medios crean formas de consumo desconocidas hasta el momento.

8. Una nueva ópera

El género operístico comenzó su andadura siendo un espectáculo minoritario enfocado a un público reducido. Los experimentos de la Camerata Fiorentina sobre el uso de la música como apoyo narrativo al drama escénico, no eran conscientes del éxito que el género disfrutaría en los siglos posteriores. Inicialmente fue concebida como una forma de arrebatarle a la iglesia la potestad que tenía sobre la música de alta cultura, dado que las interpretaciones corales que se llevaban a cabo en las iglesias tenían un propósito superior, adorar a Dios. En una sociedad laica como la del renacimiento tardío, esta no debería ser la única manifestación musical para que el público disfrutara sin entrar en procesos de fiesta y esparcimiento, por lo que buscaron el referente en el teatro griego para crear un espectáculo en el que la poesía y los afectos estuviesen presentes y el público se emocionara con la representación de dramas con música. La intención original de la ópera es emocionar a una audiencia ávida de motivaciones expresivas y de entretenimiento.

Una de las consecuencias que acompañaron a la crisis de la ópera que se ha estado analizando en previas secciones fue la del envejecimiento del público. La ópera se quedó como un espectáculo elitista para personas de edad avanzada cuya única intención era seguir asistiendo a representaciones de óperas compuestas en tiempos pretéritos. "A mediados del Siglo XX, el repertorio se había reducido a unas ciento veinte obras, casi todas ellas de compositores muertos. El público de pago sabía tan bien como los patronos regios del pasado lo que le gustaba e insistía a que se lo ofrecieran" (Blanning, 2011: 243). La falta de innovación en el repertorio produjo un estatismo que llega hasta nuestros días. Las únicas innovaciones que son permitidas es a los escenógrafos, diseñadores de vestuario o a los artistas audiovisuales que participan en los montajes escénicos. Mientras tanto los músicos contemporáneos se ven obligados a luchar porque sus obras tengan una mínima presencia en las temporadas de los grandes teatros.

Según el crítico musical Alex Ross; "durante al menos un siglo, la música ha quedado prisionera de un culto al elitismo mediocre que intenta fabricar autoestima aferrándose a fórmulas huecas de superioridad intelectual" (2012: 20). Ross en esta cita se refiere a la música llamada clásica y a la crítica que realiza al respecto de ese apelativo que refleja una caducidad manifiesta. La frase también podría aplicarse a la ópera, teniendo en cuenta que este género fue afectado antes que el resto de manifestaciones musicales el entorno clásico o culto. Quizá se debió a la representación de un entorno megalómano y grandilocuente, que recordaba a las suntuosas producciones sustentadas por las grandes fortunas de tiempos remotos ya, en una época en la que la oferta de entretenimiento se había diversificado y democratizado. También podría aplicársele otra sentencia que Ross refiere a este tipo de música; "la música está siempre muriendo, desapareciendo sin cesar. Es como una diva eternamente joven en una gira de despedida que no tiene fin, que vuelve a aparecer para la que será su ultimísima actuación" (2012: 22). En este caso la metáfora es puramente operística, y totalmente cierta. La ópera nunca ha terminado de morir, siempre ha sobrevivido a los tiempos y ha tenido la posibilidad de reinventarse en un proceso de crisis constante. Quizá la crisis a la que se refería Adorno fuese un momento de renovación que ha sido extendido durante años, casi ya durante un siglo.

Las nuevas formas de expresión se han desarrollado a una gran velocidad en el entorno artístico y los nuevos medios han formado parte de las representaciones de tal forma que podríamos estar hablando de una prehistoria de un nuevo medio que en un futuro podría volver a ganar ese público masivo que tanto se añoraba en otros tiempos. Las nuevas posibilidades de difusión masiva por medio de las pantallas de cine, o la creación de óperas enfocadas al consumo audiovisual son opciones que se han barajado en este texto y que pueden abrir nuevas puertas tanto a la creatividad como al público. En el final del siglo XX y principio del XXI, los teatros de la ópera entran en competencia con las salas de cine y los grandes estadios para conseguir ser los templos de la cultura contemporánea, aunque actualmente otras formas de entretenimiento se han hecho populares como la gastronomía o la moda, y que por medio de sus presentaciones han ido ganando su espacio (Snowman, 2009). La oferta de actividades se aumenta y las

posibilidades de que disponen las personas de ocupar su tiempo de ocio llegan a ser casi infinitas. La competencia entre formas de esparcimiento no hace más que atomizar la oferta aportando una gran gama de opciones que alejan al entretenimiento de la masificación.

Como concluye Tim Blanning en su análisis del público de la música; “la tradición clásica ha desaparecido en el mundo estratosférico de unos sonidos sólo inteligibles para otros músicos, mientras que la música popular ha caído en abismos todavía más insondables de vulgaridad ofensiva” (2011: 512). Pero estas palabras suenan caducas cuando se contempla la actividad musical efervescente que se vive en la sociedad actual. El interés que muestran compositores renombrados de la música popular por las manifestaciones contemporáneas revelan un cambio de concepto que dirige hacia una renovación. Karlheinz Stockhausen, Terry Riley y Steve Reich se convierten en modelos para compositores de música electrónica comercial (Ross, 2012: 45). A lo mejor es que es cierto que la música llamada culta ya no es tan culta ni tan elitista como se desearía en algunos cenáculos influyentes (Blanquez, 2014). La invasión por parte de figuras del pop de los escenarios operísticos muestra un abanico de posibilidades nuevas de crear espectáculos más adaptados a la contemporaneidad, a una forma de comunicar que llega a los espectadores y que devuelve a la ópera a su función original, la de crear una forma de expresión que emocione a un público. En los programas de temporadas de grandes teatros como el MET de Nueva York o en el Royal Opera House de Londres comienzan a sonar nombres como el de Nico Mulhy o el de Ben Frost. Comienzan a aparecer argumentos basados en películas como la versión de Carretera perdida (Lost Highway, 1997) de David Lynch, que la compositora austriaca Olga Neuwirth subió a los escenarios de ópera en el año 2003, o la reflexión sobre la fama que musicalizó Mark-Anthony Turnage en la ópera basada en la figura de la celebrity Anna Nicole Smith llamada Anna Nicole (2011).

El Teatro Real de Madrid, durante la dirección de Gerard Mortier presentó espectáculos que renovaron un público que llevaba años anquilosado en costumbres que rozaban lo repetitivo. Los estrenos de óperas contemporáneas fueron encabezadas por *The perfect american* (2012), un espectáculo visual con música de Philip Glass que caricaturizaba de forma crítica a uno de los personajes contemporáneos más controvertidos como era Walt Disney. También se estrenó en 2013 el encargo que el propio Mortier hizo al compositor estadounidense Charles Wuorinen basado en el cuento que fue adaptado para la gran pantalla *Brokeback Mountain*, una visión de una historia contemporánea en un ambiente poco habitual en los escenarios. Pero, sobre todo, la gran ruptura que sucedió en el Teatro Real durante la regencia de Mortier fue el estreno en el año 2012 de *La vida y muerte de Marina Abrahamovich*, espectáculo que, aparte de contar con la figura de la mítica performer, fue acompañada por las canciones del cantante pop Antony Hegarthy.

Los teatros de la ópera se renuevan dando paso a otra generación de público. La combinación de formas de expresión dentro del escenario, sobre todo las innovaciones tecnológicas, aportan elementos a un nuevo universo en el que tiempo y espacio pueden detenerse para que los teatros vuelvan a ser un punto de referencia en el entretenimiento de las futuras comunidades.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2009): *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Blanning, T. y Martín, F. L. (2011): *El triunfo de la música: Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- Blanquez, J. (2014): *Una invasión Silenciosa*. Madrid: Capitán Swing. [Edición Kindle].
- Chion, M. y Frau, M. (1997): *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Perucha, J. (2009): “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en Gubern, R.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2001): *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos de filosofía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lack, R. (1999): *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Porfirio, R. (2002): “Miklós Rozsa (1907-1955)”, en Porfirio R., Silver A. y Ursini, J.: *Film Noir Reader 3: Interviews with filmmakers of the classic period*. Nueva York: Limelight.
- Prendergast, R. M. (1992): *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: W.W. Norton.

Ross, A. (2012): *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.

S.a. (n.d.): *Gone With The Wind* Presentation Manual. [24-03-2016]. Disponible en web: <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/road-gwtw1.html>

S.a. (n.d.): *Movie Collector's Guide-Ben-Hur*. [29-03-2016]. Disponible en web: http://hometheaterhifi.com/volume_8_1/movie-collectors-guide-ben-hur-3-2001.html

Snowman, D. (2009): *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books. [Edición Kindle].

Timm, L. M. (1998): *The Soul of Cinema: An Appreciation of Film Music*. Needham Heights: Simon & Schuster.

Breve CV del autor

José Sánchez Sanz es Titulado superior en composición y Dirección de Orquesta por los conservatorios de Madrid y Zaragoza respectivamente. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Dedicado a la música aplicada a la imagen desde la labor profesional como compositor y la investigadora, trabaja de profesor de composición de música para medios audiovisuales en el Grado de Creación Musical de la Universidad Europea de Madrid.

Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular *Hundred Years of Cruel Love (1915-2015).* *Manuel de Falla, Between Classical and Popular Music*

Michèle Dufour

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España
micheledufour@yahoo.es

Recibido: 6-4-2016
Aceptado: 20-4-2015



Resumen

El amor brujo subtítulo "Gitanería en dos cuadros" de Manuel de Falla es un ballet con cante jondo que se estrenó en su primera versión de cámara en el Teatro Lara de Madrid en abril de 1915. Con solo dos personajes, el de la atractiva gitana Candelas y su novio Carmelo en torno a los cuales ronda el fantasma del antiguo amante de Candelas nos encontramos con una original versión anti-romántica de la relación entre amor y muerte que lucha por la liberación del alma a través de la liberación del cuerpo, a través del baile flamenco y el cante jondo. Esa partitura se escribe a la vuelta de una estancia de siete años (1907-14) en el París de La Belle Époque y contribuye a la corriente renovadora de la música nacionalista que tiene el particular interés de cuestionar las fronteras sociales entre la música "cultura" y la música "popular". Una obra tan compleja como popular en que se suman y sintetizan influencias tan diversas como las de Felipe Pedrell, Claude Debussy e Igor Stravinski.

Palabras clave: Manuel de Falla, El amor brujo, música culta y música popular, amor y muerte.

Abstract

Manuel de Falla's Cruel Love subtitled Gypsy story in two parts is a ballet with cante jondo whose premiere was given, in a first chamber version, in Madrid's Lara Theatre in April of 1915. With only two characters on stage, the attractive gypsy Candelas and her boyfriend Carmelo who are haunted by the ghost of her previous lover, we encounter an original anti-romantic version of the relationship between love and death struggling for the liberation of the soul through that of the body, through flamenco dance and cante jondo. This work was written after a seven-year stay (1907-14) in the Paris of La Belle Époque and contributes to the renewal of nationalism in music as it has the special interest of questioning the social frontiers between "classical music" and "popular music". The result is a both complex and popular piece in which are found synthesized such different influences as those of Felipe Pedrell, Claude Debussy and Igor Stravinski.

Key words: Manuel de Falla, Cruel love, classical and popular music, love and death.

Sumario

1. Una obra musical vista desde la sociología | 2. 1876-1907: entre Cádiz y Madrid. Periodo folclorista | 3. 1907-1914: un español en París. Música francesa y espíritu español | 4. 1871-1914: El nacionalismo francés y lo gitano ante el romanticismo alemán | 4.1. Richard Wagner y el romanticismo alemán. Amor y muerte: no hay armonía entre hombre y mundo | 4.2. Claude Debussy y el impresionismo francés. Vida y Muerte: el paisaje y el ser humano como unidad armónica | 4.3. Manuel de Falla y lo gitano: el amor vence a la muerte | 4.4. El optimismo de La Belle Époque francesa y la expresividad del cuerpo | 5. 1913-1915: Igor Stravinski y Manuel de Falla. Lo primitivo en la danza y Neoclasicismo en la música | 6. 1914-20: El regreso a Madrid. Un nuevo tipo de nacionalismo español: lo primitivo y lo gitano | 6.1. 1915: El amor brujo. Gitanería en dos cuadros | 6.2. Ficha técnica de la obra | 7. Los años '30: una vuelta de tuerca. Crisis de valores y desencuentro con sus obras teatrales | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Dufour, M. (2016): "Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 148-162. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.109>

1. Una obra musical vista desde la sociología

La aportación de la sociología a la música solo puede valorarse adecuadamente teniendo en cuenta que cualquier obra musical es susceptible de ser examinada desde distintos puntos de vista estéticos aunque ninguno de ellos sea capaz de abarcar la totalidad de sus significados. Cuantas más posibilidades interpretativas ofrece una obra musical tanta más riqueza artística se le reconoce. El punto de vista estético más frecuente del análisis de una obra consiste en examinarla como un eslabón histórico del lenguaje musical, es decir como una configuración de elementos técnicos tales como la forma, el estilo, los recursos melódicos, armónicos y rítmicos que pretenden ser distintivos, e incluso innovadores frente a todo lo anterior. Desde la indudable afirmación de la autonomía relativa del lenguaje musical como material sonoro, esa clase de análisis puede dejar legítimamente de lado los condicionantes biográficos o histórico-sociales que hayan servido de desencadenante o soporte a una obra, datos que se califican a menudo de "extra-musicales". Para la sociología de la música el problema surge cuando esa autonomía "relativa" se convierte en "absoluta" de modo a afirmar la superioridad del arte "culto" desde un obligado exilio de sus condicionantes vitales, demasiados humanos para confundirse con el gran arte. No obstante ese punto de vista estético es el que ha predominado en la interpretación de una obra musical culta, sobre todo a partir del Romanticismo (Dahlhaus, 1997: 133-157).

La disyuntiva entre "arte culto" y "vida cotidiana" ha nacido de los conflictos y desilusiones de la idea de "progreso" en el seno de la sociedad burguesa —industrial y democrática— desde el siglo XIX donde el artista empieza a intentar resolver sus múltiples contradicciones con la realidad social del momento mediante una suerte de exilio que condujo el arte a buscar su cobijo en horizontes futuristas, o incluso más allá del tiempo (Wolff, 1997: 24). Esa huida de la cotidianeidad, del presente, llevó a un aislamiento progresivo especialmente marcado en el ámbito musical del romanticismo que ha traído consigo consecuencias expresivas positivas pero también otras negativas en cuanto a la necesaria retroalimentación del proceso creativo en el circuito completo de las comunicaciones humanas. Como lo señala Baricco: "En la actitud que la mitifica y la coloca fuera del tiempo, la música culta muere y se marchita el patrimonio de deseos y de esperanzas que ella, en el momento de salir a la luz, encarnaba ... para salvar un espacio utópico que a ella (..) le compete" (Baricco, 1999: 25).

La sociología de la música no puede operar sin una reconsideración crítica de los supuestos estéticos románticos puesto que las interrelaciones entre el contexto socio-histórico y la obra de arte le son fundamentales para arrojar luz sobre el proceso creativo. De ahí la composición musical puede examinarse como la actividad de un individuo (actor social) que se realiza en un tiempo y espacio concreto desde el cual el compositor recibe y sintetiza inevitablemente influencias —consciente o inconscientemente— de su contexto social e histórico en términos de ideas, métodos y técnicas compartidas que se solapan constantemente en el dinamismo real de la creación. No obstante, un análisis sociológico de ese complejo proceso debe asumir de antemano las limitaciones de una mirada exterior y *a posteriori*, así como la necesidad de presentar los elementos significativos encontrados en un ficticio orden de sucesión.

Finalmente es de recalcar que el perfil anti-romántico de Manuel de Falla como compositor contribuye favorablemente a facilitar la aplicación de un enfoque sociológico al estudio de su obra ya que él mismo ha reconocido explícitamente el vínculo de sentido entre su música con la sociedad y el tiempo en que vivía.

2. 1876-1907: entre Cádiz y Madrid. Periodo folclorista

Manuel de Falla y Matheu nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz. Ahí es donde recibió sus primeras lecciones de música, primero de su madre —una excelente pianista y mujer muy cultivada— y luego de algunos profesores de la ciudad. Durante su adolescencia Manuel de Falla oscilaba entre su interés por la literatura y la música pero al parecer fueron unos conciertos orquestales celebrados a principio de los noventa en el Museo de Arte de Cádiz que hicieron que se decantara definitivamente hacia la música. Su padre era un próspero hombre de negocios pero el declive del bienestar de la familia obligó a un traslado a Madrid donde Manuel de Falla completó en dos años los siete cursos reglamentarios de la carrera de piano en el conservatorio superior con el maestro José Tragó, obteniendo la máxima distinción. Aunque

fue un pianista dotado, su temperamento era poco proclive a la vida de concertista. Además de unas piezas gaditanas que remontan a su primera juventud y que demuestran un pujante aunque todavía no el original Manuel de Falla posterior, lo cierto es que entremezclado en ese momento su talento con la tradición pianística romántica, destaca en él la búsqueda de un estilo “español” propio que el compositor iba forjando a su manera inspirado en reconocidas influencias como la de Eduard Grieg por su empleo de la música folklórica noruega. Aunque sus padres no eran gaditanos y ni siquiera andaluces de origen, el rico panorama musical folclórico andaluz, los genuinos motivos populares le llegaron de una forma muy natural y cotidiana en su casa natal, y supo aprovecharlo desde su temprana sensibilidad por su arte musical (Campoamor González, 1976: 27-31).

En España el nacionalismo musical aparece durante el siglo XIX como reacción al romanticismo alemán e italiano que condicionaban la ópera europea, y una de sus figuras principales era el compositor Felipe Pedrell (1841-1922) que Manuel de Falla descubrió al encontrarse con un extracto de su ópera *Los Pirineos* publicado en la *Revista Musical Catalana*. Ese hallazgo estimuló a Falla a pedir el magisterio de ese erudito maestro afincado en aquel momento en Madrid. Pedrell era conocido como recopilador de canciones populares, investigador y también editor y, por tener un amplio conocimiento del mundo musical (Campoamor González, 1976: 32-34). Le enseñó la abundancia de músicas populares españolas, además de consolidar también su formación acerca de la gran música polifónica española, composiciones antiguas que se basaban a menudo presuntamente en ellas. “...el carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos del arte”, dice Pedrell (Falla, 1935: 85). Con el mismo entusiasmo Pedrell le dio también a conocer los recientes movimientos musicales europeos, particularmente rusos y franceses. Curiosamente sus destacadas influencias musicales posteriores desde el París de La Belle Époque vendrán precisamente del contacto con ilustres representantes de esos dos países que convivían en ese momento en la capital francesa: Claude Debussy e Igor Stravinski.

Durante esos años de formación en Madrid, París se había convertido en la “Tierra Prometida”, y lo fue realmente para Manuel de Falla después de ganar el concurso de la Real Academia de Bellas Artes con su ópera *La vida breve*, esfuerzo que no se vio recompensado con su representación en esta misma ciudad. En 1907, tras intentar en vano encontrar algún empresario interesado en representar su ópera en España, Falla decidió trasladarse a París donde reinaba una intensa vida musical y en la que vivirá —salvo esporádicos viajes a otras capitales europeas— hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Falla tendrá en París la recompensa que no supieron ofrecerle sus compatriotas. Disfrutando ahí de los consejos de Claude Debussy revisará su ópera que se estrenará finalmente traducida al francés por Paul Millet en el Casino Municipal de Niza, el 1 de abril de 1913. Con esa obra, Manuel de Falla había conquistado París. (Campoamor, 1976: 60-61). “Sin París —escribirá más tarde— yo hubiera quedado enterrado en Madrid, hundido y olvidado, arrastrando una vida oscura, viviendo miserablemente de unas lecciones y guardando, como recuerdo de familia, en un marco, el premio, y en un armario, la partitura de mi ópera.” (Campoamor González, 1976: 51).

3. 1907-1914: un español en París. Música francesa y espíritu español

La llegada de Manuel de Falla a la capital francesa en 1907 coincidió con un ambiente musical muy singular, es decir con el momento en que la música española que podía haberse basado en una total conciencia nacional se acercaba con mayor interés que antes a las experiencias europeas. Ahí estaba su amigo Joaquín Turina en la *Schola Cantorum* dirigida por Vincent d'Indy, y también Isaac Albéniz¹ que trabajaba en la composición de su “*Suite Iberia*”² para piano, obra en la cual el conocimiento de Debussy

¹ Manuel de Falla y Joaquín Turina estudiaron y trabajaron juntos en la *Schola Cantorum*, una fundación dedicada a la enseñanza del modernismo musical naciente que dirigía Vincent d'Indy. Ahí Isaac Albéniz era profesor de piano. Contrariamente a Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) mantuvo sus vínculos con París durante toda su vida pero no se sintió nunca especialmente atraído por el lenguaje musical francés.

² La suite para piano *Iberia* fue compuesta entre 1905 y 1909 (fecha de la muerte de Albéniz), una obra considerada de las más importantes de la literatura pianística española, así como una de las cimas de la música para piano de todos los tiempos.

fue decisivo para la adquisición de nuevos modos de escritura, sobre todo pianísticos. En ese mismo año, Debussy estaba escribiendo su propia *Iberia*, segunda tabla de su tríptico de *Imágenes* para orquesta después de haber compuesto en 1903 sus *Estampas* para piano solo que incluía una obra que evocara su visión de la atmósfera española, *Soirée dans Grenade*. Ravel estaba ocupado no solo en la composición de su ópera en un acto *L'heure espagnole*³ (*La hora española*) sino también con la *Rapsodia española* para orquesta.

Todas esas obras son símbolos de una época en que el intercambio cultural entre la música española y la música francesa alcanza su plena madurez, y en que el "españolismo" resultara ser un componente importante del impresionismo más evocador o del colorismo apasionado que buscaba un ritmo vivo y libre que tradujera en música el pulso audaz de *La Belle Époque*. Manuel de Falla dejara muchas muestras de su reconocimiento a las influencias francesas y especialmente a las enseñanzas de Paul Dukas —su maestro de orquestación— y a Claude Debussy, dedicando a cada uno de ellos un *homenaje* musical a su muerte.⁴ Falla decía: "Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lectura, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos" (Falla, 1935: 69).

Esa cita demuestra cómo la inspiración de España era más profunda que una simple anécdota exótica. Para los artistas del París de la época España era una lección de libertad improvisadora hecha de ardores o languideces que vislumbraban nuevas posibilidades expresivas. La inmediatez gitana llegaba a transmitir una intensidad existencial cuyo espíritu alejaba cada vez más el uso del folclore español de la acompañada recuperación de Felipe Pedrell, como apunta Manuel de Falla en sus *Escritos musicales sobre música y músicos*.

Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales... Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mundo. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos (Falla, 1935: 74-75).

Con ello Manuel de Falla reconoce que lo que aprendió en París fue la necesidad de utilizar las fuentes naturales vivas del folclore, sus sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Siguiendo más bien la estirpe de Debussy, Falla decía que con la música popular de Andalucía "es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla... Pienso, modestamente, que en el canto popular importa más el espíritu que la letra" (Gallego, 1990: 173).

Esos nuevos y sugerentes senderos del arte musical representaban un gran atractivo especialmente en el anti-academicismo reinante en torno a Debussy. Y a la inversa, para los españoles en París y Manuel de Falla, el trato con Debussy, Ravel, Dukas y Chausson tendrá el valor de apertura hacia otro nacionalismo musical cuyo estímulo común parecía ser el deseo de promover nuevos valores, conducir nuevos sentimientos desde lo popular hacia las categorías más altas de la gran música frente al predominio del lenguaje romántico, sobre todo alemán (Salvetti, 1986: 58).

³ El título *La hora española* alude más que a la hora, al "tiempo en España", con el sentido de "cómo pasan el tiempo en España".

⁴ El *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* es su única obra para guitarra y primera obra fechada en Granada de agosto de 1920. *Pour le Tombeau de Paul Dukas* para piano fue un encargo de *La Revue Musicale* dedicada al amigo muerto en el mes de mayo de 1935 (Campoamor González:182-183)

4. 1871-1914: El nacionalismo francés y lo gitano ante el romanticismo alemán.

El final de la guerra franco-prusiana de 1870 suscitó nuevas iniciativas frente a la difusión y el dominio del repertorio clásico-romántico alemán, y en particular de la creciente influencia de Richard Wagner en el panorama musical europeo. Ante esas circunstancias los jóvenes franceses tomaron más que nunca conciencia de sí mismos y fundaron en 1871 la Société Nationale de Musique cuya finalidad era difundir el repertorio nacional más reciente: su lema fue *Ars Gallica*. Además de ser un espacio de mayor defensa y producción de la música instrumental frente a la ópera, la *Société* fue un lugar privilegiado para discutir sobre los valores con que la cultura francesa pretendía identificarse frente a la supremacía del sentimiento romántico alemán como gran referente de la música culta de la época (Cansini, 1987: 69-73).

Uno de los temas fundamentales de esa disyuntiva entre música francesa y música alemana que tendrá una gran relación con la originalidad del libreto de *El amor brujo*, es el particular tratamiento de la relación entre "amor y muerte". En ese binomio se redefinen posicionamientos existenciales distintivos que dejaron su clara impronta en las propuestas artísticas de cada cultura musical.

4.1. Richard Wagner y el romanticismo alemán. Amor y muerte: no hay armonía entre hombre y mundo

En su análisis de las óperas de Wagner, Batta deja constancia de esa cuestión central de la relación entre Amor y Muerte que atraviesa prácticamente toda la obra del maestro alemán. En ella se manifiesta y elabora el deseo de encontrar la culminación del verdadero amor en su encuentro con la muerte, único lugar donde la trascendencia de los sentimientos más profundos e intensos de nuestra existencia puede encontrarse con su Verdad última. Así lo deja manifiesta el maestro alemán:

De la carta de Wagner (25 de enero de 1854) a August Röckel conocemos la alocución original de Erda (El robo del oro del Rin, 1852). ¡Un día oscuro se le anuncia a los dioses, en que terminará tu estirpe noble, si no dejas el anillo! Esta formulación esconde una promesa. Si Wotan deja el anillo, se podrá evitar el ocaso de los dioses. Ya a principios de 1854 Wagner estaba descontento con la profecía de Erda, revisó sus palabras y dio a la tetralogía una nueva dirección. "Hago decir a Erda: "Todo lo que existe tiene un final, en un día oscuro se dará el ocaso de los dioses. Te lo aconsejo, abandona el anillo." Wagner añadió "Debemos aprender a morir⁵, es decir, a morir en el amplio sentido de la palabra; el miedo al final es la causa de la falta de amor, y aparece sólo donde el amor se desvanece... No se resuelve la maldición presente en el anillo hasta que se devuelve a la naturaleza, hasta que el oro se hunda en el Rin, también Wotan lo aprende al final. En la última línea de su trágica carrera descubre las palabras que en un comienzo le dirigió Loge y que él no pudo entender cegado por el ansia de poder. Primero aprendió, a través de la acción de Fafner, a reconocer el poder de la maldición; después, cuando el anillo corrompe también a Sigfrido, reconocer que sólo la devolución de lo robado conseguirá detener el mal ocasionado y entiende como condición de su propio ocaso la resolución de esta injusticia. La experiencia lo es todo (Batta, 1999: 802).

En esa carta se condensa un supuesto fundamental del romanticismo alemán que culmina en Wagner plasmando la máxima expresión del ser humano en el mundo de las pasiones individuales, siempre asociadas a las turbulencias del alma. Un mundo interior que se veía como cada vez más complejo, atormentado, y también cada vez más sumido en una profunda crisis conforme avanzaba el siglo XIX, yendo hacia el reconocimiento de las represiones del inconsciente –especialmente de la sexualidad– que sacará a la luz el psicoanálisis de Freud. Ese terreno psicológico e individual por definición era el lugar privilegiado, esencial, de la máxima "espiritualidad" que cultivaba el romanticismo alemán –y germánico en general– traduciendo en música el insalvable desencuentro entre nuestra interioridad, nuestros deseos profundos, y la ineludible adversidad del mundo exterior en que vivimos. Un pesimismo existencial que se apoyaba en buena medida en la obra del filósofo alemán, Arthur Schopenhauer y en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819).

⁵ Las negritas son de la autora

4.2. Claude Debussy y el impresionismo francés. Vida y Muerte: el paisaje y el ser humano como unidad armónica

Frente al pesimismo y también elitismo del espíritu filosófico del romanticismo alemán que enfatizaba la trascendencia del amor y la elevación de ese sentimiento en su necesaria reconciliación con la muerte, los horizontes más plurales, democráticos y también más optimistas de *La Belle Époque* francesa buscaron otra visión del mundo que valorara de un modo más positivo los avatares de la vida terrenal, un reencuentro con lo sensorial, para enfocar nuestro inevitable destino hacia la muerte desde un mayor apego y sensación de armonía con los elementos de la tierra. Esa búsqueda es la que orientó tempranamente la estética de Debussy hacia los valores del mundo oriental inspirados en el naturalismo antiguo que ofrecía una alternativa a la trascendencia alemana desde el retorno a una suerte de conexión más inmediata y armoniosa –quizás más “primitiva”– entre la interioridad del sentimiento humano y la espontaneidad de los ciclos exteriores de la naturaleza física.

La reacción anti-romántica de la cultura francesa especialmente centrada en Claude Debussy implicaba redefinir ese lugar existencial de la expresión más profunda del sentimiento desde el cual debía hablar la gran música. Otro modo de operar con nuestra vida interior frente a nuestra inevitable finitud que diera otra voz a la idea de “lo espiritual”. Una unidad esencial que reclamaba ser tan profunda y esencial enseñando a “vivir por amor” frente a los tormentos de la psicología individual de la gran música de Wagner que pretendía enseñar a “morir por amor”. Para Debussy esa otra visión existencial implicaba necesariamente una actitud acorde a esa otra sensibilidad, una música diferente a la opulencia de la música romántica alemana y que debía de alejarse de los arrebatos pasionales de la psicología individual para conseguir expresar ese pulso más íntimo que se produce al reconducir la resonancia de los movimientos imprevisibles del mundo físico exterior hacia las oscilaciones interiores de nuestra alma. Esa nueva música reclamaba ahora la atención al sonido sutil, imprevisto que hace llegar al oído quieto y atento la belleza del instante desde el detalle más mínimo. De algún modo Debussy incorporó así a su música el impacto de los elementos de la naturaleza de un modo análogo a como lo hacía la pintura impresionista que reproducía en un lienzo ese instante irreplicable de la luz exterior que se mueve y conmueve desde el impacto inmediato sobre la retina.

4.3. Manuel de Falla y lo gitano: el amor vence a la muerte

Campoamor González recuerda que Manuel de Falla traía desde mucho antes de París sus propias opiniones respecto al romanticismo alemán y especialmente frente a Wagner. Se ha registrado una temprana influencia de Wagner sobre el joven Falla de Cádiz aunque el autor comenta que no tardó en comprender que esa estética musical era lo opuesto a lo que él pretendía hacer (Campoamor González 1976: 27). Más tarde ese tema de reflexión se replanteó y consolidó en medio del mencionado magisterio de Felipe Pedrell en Madrid. No obstante es cuando Manuel de Falla incorporara sus experiencias compartidas con los ambientes críticos de *La Belle Époque* y del impresionismo francés con Debussy –y también Ravel– que llegarán a la luz sus propuestas del sentimiento anti-romántico más sugerentes e innovadoras.

Dentro de ese nacionalismo francés que tendía múltiples puentes hacia Europa se hallaba una marcada inclinación hacia lo oriental y lo exótico, pero también hacia la *bohemia* que servirá de inspiración a muchos compositores. Esa tendencia se traducirá en más de una ocasión en un particular interés por el espíritu gitano y el flamenco que venían a encarnar ese ideal “primitivo” de libertad humana sin arraigo, ni posesión de la tierra ⁶, tema central del libreto de *El amor brujo*. En ese ballet nos encontramos con una original síntesis entre el espíritu anti-romántico a lo francés y el espíritu español-gitano sobre el tema Amor y Muerte que encarna magistralmente ese carácter de la gitana Candela que desde el amor por Carmelo y la brujería, desafía y vence mediante el baile y el cante jondo los tormentos del espíritu de su

⁶ Por ejemplo, la ópera *Carmen* (1875) de Georges Bizet, o *Tzigane* para violín (1924) de Maurice Ravel.

difunto amante, de la Muerte misma, que la perseguía obsesivamente. En *El amor brujo*, el Amor vence a la Muerte.

4.4. El optimismo de *La Belle Époque* francesa y la expresividad del cuerpo

¿Qué es *La Belle Époque* francesa y qué significa como telón de fondo sociológico que inspiraba tanto optimismo a los artistas europeos? Se ha venido a llamar *La Belle Époque* a esas cuatro décadas que transcurrieron entre el final de la guerra franco-alemana de 1871 hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914, cuatro décadas en que Europa vivió la ilusión que un mundo nuevo, una paz duradera que parecía ser por fin realidad, y en que la creciente clase media francesa se veía a sí misma como en ningún otro país europeo como el agente equilibrador y emancipador de las extremas desigualdades de nuestra sociedad moderna. En su libro *El mundo de ayer* Stefan Zweig describe magistralmente ese clima optimista, esperanzador en el “progreso” de finales del siglo XIX:

El siglo XIX, con su idealismo liberal, estaba convencido de ir por el camino recto e infalible hacia “el mejor de los mundos”. Se miraba con desprecio a las épocas anteriores, con sus guerras, hambrunas y revueltas, como a un tiempo en que la humanidad aún era menor de edad y no lo bastante ilustrada. Ahora, en el cambio, superar definitivamente los últimos restos de maldad y violencia sólo era cuestión de unas décadas, y esa fe en el “progreso” ininterrumpido e imparable tenía para aquel siglo la fuerza de una verdadera religión; la gente había llegado a creer más en dicho “progreso” que en la Biblia, y su evangelio parecía irrefutablemente probado por los nuevos milagros que diariamente ofrecían la ciencia y la técnica. En efecto, hacia finales de aquel siglo pacífico, el progreso general se fue haciendo cada más visible, rápido y variado. De noche, en vez de luces mortecinas, alumbraban las calles lámparas eléctricas, las tiendas de las capitales llevaban su nuevo brillo seductor hasta los suburbios, uno podía hablar a distancia con quien quisiera gracias al teléfono, el hombre podía recorrer grandes trechos a nuevas velocidades en coches sin caballos y volaba por los aires, realizando así el sueño de Ícaro. El confort salió de las casas señoriales para entrar en las burguesas (Zweig, 2002: 19-20).

París fue el corazón de esos ideales de cambio revolucionario, democrático, de progreso, atrayendo a grandes artistas, músicos, pintores, escultores de muchos otros países fascinados por esa fuerza renovadora de la vida que daba forma al *Art Nouveau*. Todas las disciplinas artísticas de *La Belle Époque* tenían la misión de expandir esa sensación nueva de libertad netamente asociada con los avances de la clase media en Francia y que buscaba dar formas más flexibles a la expresión artística con manifestaciones que rindieran homenaje a la fuerza vital que unía alma, cuerpo y cotidianidad en la materia que fuese. Auguste Rodin “*el primer moderno*” fue una muestra excelsa de la altura que pudo alcanzar esa aventura artística, desviando la escultura de lo monumental a las formas más variables e inesperadas de la sensualidad del cuerpo en movimiento.

En su biografía sobre Mahler, José Luis Pérez de Arteaga abunda de un modo elocuente en esa descripción de la nueva relación con el cuerpo que se instala en la vida cotidiana de la época, y que compartirá sus impulsos renovadores no solo con la escultura sino también con los nuevos planteamientos de la danza moderna.

Aún en el ambiente artístico y progresista de finales del siglo XIX, en Europa los impulsos sexuales eran considerados unos instintos vergonzosos que era necesario esconder. Los análisis de Freud todavía no habían sido difundidos (aunque sería en Viena donde verían la luz), y la mujer caminaba escondiendo su cuerpo en corsés y faldas largas que la hacían parecer un maniquí carente de pies que se deslizaba por el suelo sobre ruedas invisibles. El auge del socialismo entre las capas más avanzadas de la sociedad y sus innovadoras ideas en materia del amor libre abrió una pequeña ventana a los instintos ahogados, pero todavía sólo dos tipos de mujeres se atrevían a dar rienda suelta a sus pasiones: las proletarias, que no pertenecían a un grupo social con reglas morales, y las queridas (Pérez de Arteaga, 2011: 108).

Esa nueva conciencia del cuerpo emancipado como medio de expresión se eleva hacia la música culta en sus formas más diversas y su manifiesto eco se hará sentir en los insignes ballets de Stravinski y Falla que nos ocuparán a continuación.

5. 1913–1915: Igor Stravinski y Manuel de Falla. Lo primitivo en la danza y Neoclasicismo en la música

Otra manifiesta influencia en la composición de *El amor brujo* es el marcado sentido del ritmo que se deriva de la expresión de las raíces más “primitivas” del ser humano y que se encontraba en el meollo de la obra del compositor ruso Igor Stravinski que Manuel de Falla conoció en París, y por el cual profesaba una particular admiración. Lo ratifica con un artículo publicado en *La Tribuna* de Madrid el 5 de junio de 1916 que se titula “*El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinski*” (Falla, 1935: 25-29).

El estreno del ballet *El amor brujo* en Madrid en abril de 1915 tiene lugar dos años después del estreno del ballet de Stravinski *La consagración de la primavera* en París en mayo de 1913. Con la provocativa coreografía de la célebre compañía de Diaghilev que exteriorizó en la escena las pulsaciones básicas del cuerpo desde una reinterpretación propia de los ritos paganos rusos, el ballet marcó un hito memorable en la historia de la música en primera instancia por la sonada rebelión del público asistente. No obstante *La consagración de la primavera* fue más que eso y se mantuvo como un hito de la música culta del siglo XX colocando al ritmo como eje principal y utilizando la expresión corporal, “lo primitivo” para expresar “lo espiritualidad”. Ese planteamiento tendrá una gran afinidad con lo que Manuel de Falla desarrollará en *El amor brujo* en base al ritmo flamenco y de los ritos gitanos de la tierra española. Ambos ballets vuelven hacia una sofisticada expresión de lo “primitivo” uniendo alma y cuerpo en un modelo de espiritualidad muy distinto a la “trascendentalidad” del sentimiento romántico, y el resultado de ambos ballets fueron unas composiciones tan complejas y exigentes en sus planteamientos musicales como populares en su sentimiento y proyección en los escenarios hasta hoy.

Los creadores necesitan destruir determinados modelos para luego construir los suyos y lo cierto es que la abrumadora presencia de Richard Wagner en el panorama musical de finales del siglo XIX fue uno de los principales blancos de muchos compositores como Debussy, y Stravinski no fue una excepción a la regla. Cuenta su “martirio” mientras asiste a una representación de *Parsifal* con Diaghilev en aquel “lugar siniestro” –que es como describe el *Festspielhaus* de Bayreuth (1876) –, ese templo de la música construido expresamente para la representación de las óperas de Wagner. Stravinski habla de su aversión hacia la espiritualidad trascendental vista por el prisma de la música romántica alemana que culminaba en Wagner:

No deseo criticar hoy aquí la música de Parsifal, ni la música de Wagner en general; hoy día está muy lejos de mí. Lo que me fastidia de todo este asunto es el espíritu primario que lo ha dictado, el propio principio, el hecho de colocar un espectáculo artístico en el mismo plano que la acción simbólica y sagrada que constituye el servicio religioso. Y, en verdad, toda esta comedia de Bayreuth, con su risible protocolo, ¿no es simplemente una inconsciente imitación del rito sagrado? (...) Esa música no logró la atención del público cultivado más que gracias al equívoco que tiende a hacer del drama un compuesto de símbolos, y de la música misma un objeto de especulación. Es así como el espíritu especulativo ha equivocado su camino y ha traicionado a la música so pretexto de servirla mejor” (...) Es el perpetuo fluir de una música que no tenía ningún motivo para comenzar, ni razón alguna para terminar. (...) Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía (Martín Bermúdez, 2001: 34-35).

Esa “liturgia” musical de Bayreuth basada mayormente en la literatura medieval teutónica⁷, según describe Stravinski, encontró posteriormente su respuesta en sus ballets de principios de siglo, y especialmente en *La consagración de la primavera* que llevó a la escena esa otra modalidad de “lo espiritual” en base a los ritos paganos rusos. A través de ello sale a relucir a su vez otra concepción de la relación amor y muerte con la “Danza del sacrificio/La elegida” (última parte de la obra) en virtud de la cual la unión vital del cuerpo y del alma se regenera a perpetuidad dentro de los ciclos de la naturaleza física, para volver a la vida, con cada primavera.

Aunque Stravinski proclamará la autonomía de su música frente a los avatares de la coreografía –y especialmente el fracaso de los atrevimientos provocativos de la primera producción en la versión de Nijinsky-Roerich–, esa cuestión no impide que ambas fueron unidas por el mismo impulso emancipador

⁷ *Parzifal* es un poema épico de Wolfram von Eschenbach (Baviera, ca. 1170 – ca. 1220) en el cual se basa *Parsifal*, un festival escénico sacro (*Bühnenweihfestspiel*), en tres actos, con música y libreto en alemán de Richard Wagner estrenado en Bayreuth el 26 de julio de 1882. Esa obra también es reconocida por haber recibido una manifiesta influencia del filósofo alemán Schopenhauer desde su primer boceto en 1857.

de *La Belle Époque* parisina, por la liberación y expresión en la escena de las energías vitales del cuerpo a través del ritmo exacerbado, de la danza, una libertad de movimiento que exigía también unos tipos de figurines más holgados que los de la danza clásica que oprimía el cuerpo de los bailarines con corsés apretados y zapatillas de punta (Routh: 29). Lo que Auguste Rodin esculpió en el mármol, Stravinski y Manuel de Falla lo hicieron con la puesta en escena de su música.

Pese a los avatares de *La consagración de la primavera*, Manuel de Falla reiterará su admiración por ese ballet en un artículo de 1916, ya de vuelta a Madrid.

La música de Stravinski me hace a veces el efecto de un cartel de desafío lanzado contra esas gentes timoratas que huyen de un camino que no haya sido antes hollado por la tumba de unas cuantas generaciones. El autor de "Petruska" quiere, en cambio, abrir caminos nuevos o, cuando menos, limpiar caminos viejos, y el triunfo de ese alud sonoro que se llama "La consagración de la primavera" le da plena razón (Falla, 1935: 26).

Desde el punto de vista musical, el duradero acercamiento de Manuel de Falla al Neoclasicismo de Stravinski representó otra vía desde la cual se reforzó la huida y superación de los ideales románticos en la música (Martín Bermúdez, 2001: 22). El Neoclasicismo supone una particular reafirmación de la tonalidad, la victoria del diatonismo sobre el cromatismo, de la línea melódica sobre el anatemismo o sobre la serie (que no tiene por qué ser "no melódica") como material básico, la afirmación de la nueva armonía de lo cristalino muy propia de la tradición francesa frente a la otra armonía "no tonal" que emergía en la vanguardia vienesa de esos años (Martín Bermúdez, 2001: 21-22). Esas cuestiones técnicas de la utilización del lenguaje musical han quedado recogidas en el análisis publicado por Antonio Gallego en su libro *Manuel de Falla y el Amor brujo* donde se demuestra entre otras cosas la utilización de distintos mecanismos de fijación de la memoria en la construcción de la obra de Falla que nunca tendrán el aspecto del "desarrollo lógico" de la música monumental germánica (Gallego, 1990: 166).

6. 1914-20: El regreso a Madrid. Un nuevo tipo de nacionalismo español: lo primitivo y lo gitano

La gestación y composición del ballet con cante jondo "*El amor brujo*" subtítulo *Una gitanería en dos cuadros* de 1915 suman todas esas influencias y experiencias expuestas anteriormente al interés genuino y permanente que Manuel de Falla siempre había demostrado por el colorido del folclore andaluz que evocaba las vivencias de su tierra natal. *El amor brujo* da resonancia a ese "espíritu" de la tierra que dio origen a una música nueva que se mantendrá presente en Manuel de Falla sobre todo a lo largo de lo que se llama la "primera fase" de su producción musical que dura aproximadamente hasta 1920, cuando se instalará en Granada. Aunque no perderá el interés por lo popular, posteriormente a esa fecha dejará prácticamente de escribir música con ese carácter. Pocas partituras en la música española y universal pueden unir con tal fuerza lo culto y lo gitano, con una variedad de matices, hallazgos sonoros, plenitud y emociones que condensan la voz de una época llena de esperanzas de cambios en Europa. Ese ballet con cante jondo es una síntesis magistral entre los colores españoles y las influencias francesas y rusas que Manuel de Falla procesa con originalidad a su regreso a Madrid en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial.

6.1. 1915: *El amor brujo. Gitanería en dos cuadros*

A su regreso a España la sevillana Pastora Imperio había expresado su deseo de interpretar una obra compuesta por Manuel de Falla. El compositor gaditano confió el libreto a María Lejárraga cuya autoría se confirmó recientemente ya que ocultaba su identidad como escritora bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Juntos se dedicaron a escuchar cantar a Pastora y a su madre, Rosario La Mejorana, mientras que, al mismo tiempo, recogían las antiguas historias de la tradición gitana, llenas de amor, desamor, desencuentros y traición transmitidas oralmente de generación en generación. De esas

reuniones nació el libreto y la música de *El amor brujo* que se estrenó en su primera versión de cámara⁸ en abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. Con solo dos personajes principales, el de la atractiva gitana Candelas (Pastora Imperio) y su novio Carmelo (Víctor Rojas) en torno a los cuales ronda el fantasma del antiguo amante de Candelas nos encontramos con una particular versión anti-romántica gitana de la relación entre amor y muerte que pasa por la liberación del alma a través del cuerpo, de la danza flamenca y el cante jondo.

Con esa *Gitanería en dos cuadros* Manuel de Falla continúa lo que se había puesto de manifiesto en su anterior ópera *La vida breve* (1905) demostrando una profunda comprensión y afirmación de los sentimientos en la cultura popular pero transportados ahora a una estética que iba más a fondo hacia las fuerzas más brutales de la naturaleza. Quizás por ello, contrariamente a *La vida breve*, *El amor brujo* recibió una más que fría acogida por parte del público, y la crítica se mostró dura con esa primera versión de la obra. (Campoamor González, 1976: 82). La segunda versión orquestal con coreografía estrenada en París en 1925 –que es la que se suele oír hoy en día– tuvo, al contrario, un éxito rotundo.

Con esa mezcla de danza flamenca, cante jondo, fundidos con armonías impresionistas y neoclasicismo, *El amor brujo* va al encuentro simultáneo de dos mundos, de lo culto y lo popular, reafirmando y elevando de un modo muy sofisticado la singularidad y el atractivo de los valores locales del nacionalismo musical español dentro del mapa de la música “cultura” europea de principios del siglo XX. Una extraordinaria síntesis de las búsquedas expresivas, aspiraciones e influencias registradas en las páginas anteriores que vamos a intentar resumir ahora.

En primer lugar, desde la trama del libreto existe un manifiesto sentimiento anti-romántico en el tratamiento de la relación amor y muerte. Particularmente española es la manera en la que esas “fuerzas brutales de la naturaleza incorregible” aparecen en el simbolismo del Espectro (difunto amante de Candelas) y luego aplastadas por la firmeza de la mente, del espíritu gitano que representa la lucha por el amor entre Carmelo y Candelas. Entre ellos, el amor combate y engaña al tormento de la muerte para poder vivir. El amor vence a la muerte porque debe encontrar su culminación entre las fuerzas de la tierra.

En segundo lugar, la presencia de armonías impresionistas francesas y el neoclasicismo de Stravinski proporcionan múltiples estrategias a Falla desde las cuales reelaborar musicalmente la coherencia interna su propia síntesis anti-romántica en la música. La música surgió de esas raíces de los gitanos andaluces que lleva en ella la mayor parte del tiempo una cualidad emocional y espiritual extrañamente primitiva pero contenida dentro de un formato técnico y estilístico novedoso. El tratamiento del material temático se mantuvo fiel a su propia creencia de que la música folclórica es más valiosa para el músico cultivado que no usa tonadas folclóricas auténticas, sino que llega a “sentir” su espíritu y esencia para inspirar sus propias composiciones al mencionado modo “impresionista” de Debussy. Por ello el carácter místico, misterioso y modal propio del flamenco imprimió a *El amor brujo* un sello particular que se deriva del propio corazón de la materia que fue su objeto. A la incorporación de la danza flamenca a la idea de música “cultura”, Falla añadió el elemento original y genuino gitano del espíritu del cante jondo. Con ello Falla no compone realmente una ‘gitanería’ sino que crea mundos nuevos y apasionados en la música española basados en ritmos autóctonos huyendo del costumbrismo fácil, sin copiar el folclore en sí mismo, sino en su esencia, como, al fin y al cabo, lo ha hecho Stravinski.

A ello se une el refuerzo de los ritmos primitivos despertados por los ritos paganos de Stravinski que contribuyeron a la valoración de las expresiones de una espiritualidad ligada a las fuerzas anímicas de la naturaleza física, y que conectan de un modo vital y más inmediato con los movimientos de nuestra interioridad. Un acercamiento muy afín al perfil naturalista por el cual se inclinó la sensibilidad impresionista de Debussy. De ahí a través de sus canciones y danzas populares, *El amor brujo* refleja también el particular misticismo animista existente en la cultura gitana, la liberación emocional de los tormentos de la muerte a través de la brujería, el baile flamenco, el cante jondo que condensa una espiritualidad popular que suele expresarse de un modo colectivo más que individual. Es lo que podemos observar en la “*Danza ritual del fuego*”, la “*Canción del fuego fatuo*” y la “*Danza del terror*”.

Manuel de Falla sólo vivió siete años en París –entre 1907 y 1914– pero fue una etapa decisiva en su trayectoria musical. A su regreso a España en 1914 se mantuvo ligado a las novedades del ambiente

⁸ La versión orquestal definitiva para ballet se estrena en el Trianon Lyrique de París el 22 de mayo de 1925, con decorados y figurines de Gustavo Bacarissas, Falla como director musical y Antonia Mercé «La Argentina» y Vicente Escudero como Candelas y Carmelo, respectivamente.

artístico parisino y lo demuestra entre otras cosas la relación de amistad que mantiene posteriormente con Igor Stravinski⁹ (Morgan, 1999: 287). Muestra de ello también es un viaje que emprende en 1916 por el sur de España acompañado por el empresario ruso Diaghilev y el bailarín-coreógrafo Léonide Massine en su paso por Madrid para unas representaciones con los Ballets Rusos (Falla, 1935: 25-29). Esa relación de amistad y artística culminó en la representación de *El sombrero de tres picos* en 1919 en Londres por los Ballets Rusos –con decorados de Picasso y coreografía de Massine– obra que pasó después a formar parte del repertorio fijo de la compañía (Salvetti, 1986: 58). Sin duda ese vínculo privilegiado que Falla mantuvo con una de las mejores compañías de danza moderna del momento enriqueció su conocimiento directo de la danza y la exploración de sus posibilidades expresivas para incorporarla con criterios a la idea de música “culta”.

Sobre esos ejes fundamentalmente se instala el carácter singular y el espíritu innovador del ballet con cante jondo *El amor brujo* a principio del siglo XX. Todos los nuevos nacionalismos musicales participaron a su manera del mismo cuestionamiento sobre fronteras que construimos entre categorías de músicas, entre música “culta” y música “popular”, entre música “superior” e “inferior”, reconociendo en medio de esas cuestiones ideológicas el caudal de riquezas musicales, y sentimientos profundos y “espirituales” que emergían de esas canciones de la tierra. La discusión sigue abierta puesto que indudablemente los múltiples mundos creados por el pensamiento filosófico y los múltiples mundos creados por la vida cotidiana no son mundos estancados, sino disponibles a la reinterpretación artísticas en cada momento de la historia.

6.2. Ficha técnica de la obra

(Según informaciones de la Fundación Manuel de Falla, Granada y Dossier de prensa del centenario del estreno en 2015)

Libreto: María Lejárraga

Música: Manuel de Falla

Lugar y fecha de estreno: Madrid, Teatro Lara, 15 de abril de 1915

Dirección musical - José Moreno Ballesteros

Decorados y trajes - Néstor Martín Fernández de la Torre

Dirección de escena - Gregorio Martínez Sierra

Partes:

Cuadro 1º: 1. Introducción y escena • 2. Canción del amor dolido • 3. Sortilegio • 4. Danza del fin del día (la futura Danza del fuego) • 5. Escena (El amor vulgar) (suprimida luego) • 6. Romance del pescador • 7. Intermedio (la futura Pantomima).

Cuadro 2º: 8. Introducción (El fuego fatuo) (suprimida luego) • 9. Escena (El terror) (casi totalmente suprimido) • 10. Danza del fuego fatuo (luego Danza del terror) • 11. Interludio (Alucinaciones) • 12. Canción del fuego fatuo • 13. Conjuro para reconquistar el amor perdido (suprimido) • 14. Escena (El amor popular) (suprimida) • 15. Danza y canción de la bruja fingida (luego Danza y canción del juego de amor) • 16. Final (Las campanas del amanecer).

Duración: 34 minutos aprox.

⁹ En 1921, Manuel de Falla volverá a coincidir en Madrid con Stravinski, quien ha acudido a la capital para dirigir *Petrouchka* en el Teatro Real.

<http://www.manueldefalla.com/es/granada-1920-1939> fecha de consulta. 20/03/2016

Reperto

Candelas (Pastora Imperio); Gitana vieja (Rosa Canto); Gitanilla (María Imperio); otra gitanilla (Perlita Negra); Gitano (Víctor Rojas)

Plantilla ¹⁰: Voz y textos recitados, flauta (piccolo), oboe, trompa, cornetín, campanólogo (glockenspiel), piano, 2 violines 1º, 2 violines 2º, 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo.

Editor: Chester. Partitura reconstruida por Antonio Gallego y edición a cargo de Jean-Dominique Krynen. Chester • Manuel de Falla Ediciones (coedición para España, Portugal e Hispanoamérica).¹¹

6.3. Simbolismos del Amor y la Muerte en el argumento del libreto

Los elementos centrales de la representación de la relación Amor y Muerte en *El amor brujo* son los siguientes:

- Amor (Candelas y Carmelo): es el fuego, un elemento básico de la naturaleza
- Muerte (José): espíritu vivo, humano, caprichoso, que está cuando lo llamas y no lo llamas
- Liberación de la Muerte: ritos paganos, brujería
- Amor y Muerte: el amor engaña al tormento de la muerte para poder vivir; lo combate.
- Armonía: está en el amor que vence a la muerte y que debe realizarse en la tierra

Argumento del libreto

Candelas, una joven muy bella y apasionada, ha amado a un gitano malvado, celoso y disoluto, pero fascinante y lisonjero. Aunque ha llevado con él una vida infeliz, le amó intensamente y lamentó su pérdida, incapaz de olvidarle. El recuerdo que guarda de él es como un sueño hipnótico, un hechizo mórbido, horroroso y enloquecedor. Está aterrada por el pensamiento de que el muerto quizá no se haya ido del todo, de que puede regresar y que continúa amándola a su modo feroz, sombrío, infiel y acariciante. Se vuelve víctima de sus pensamientos del pasado, como si estuviera bajo la influencia de un Espectro; sin embargo ella es joven, fuerte y vivaz. La primavera vuelve y con ella el amor, en la figura de Carmelo. Carmelo, un galán apuesto, joven y enamorado, trata de seducirla. Candelas no es reacia a ser conquistada y casi inconscientemente responde al amor, pero la obsesión de su pasado pesa contra su actual inclinación. Cuando Carmelo se acerca a ella y trata de hacerla compartir su pasión, el Espectro regresa y aterroriza a Candelas, a la que separa de su amante. Los amantes no pueden intercambiar el beso del amor perfecto.

Carmelo se va y Candelas languidece y se marchita. Se siente como embrujada y su amor pasado parece revolotear pesadamente a su alrededor en la forma de murciélagos malévolos y agoreros. Pero este hechizo malvado debe ser roto y Carmelo cree haber encontrado un remedio. En otro tiempo él fue camarada del gitano cuyo Espectro ronda a Candelas. Sabe que el amante muerto era el típico galanteador andaluz infiel y celoso. Como parece conservar, aun después de muerto, su gusto por las mujeres bellas, debe ser sorprendido en su lado flaco y de este modo apartado de sus celos póstumos, con el fin de que

¹⁰ Sobre la plantilla instrumental hay discrepancias entre el octeto que se suele señalar y los 14 instrumentistas que recoge la Fundación Manuel de Falla y que publica el dossier de prensa del centenario que se basan en la crónica de Rafael Benedito en *La Patria*, Madrid, 16 de mayo de 1915. (citado por Luis Gago en el Dossier de Prensa del Centenario)

¹¹ La partitura se creía perdida (Falla destruyó los materiales de orquesta de la SGAE a consecuencia del contrato con su editor Chester), pero Falla conservó entre sus papeles el borrador a lápiz que, tras paciente labor de ensamblaje, reconstruyó el musicólogo Antonio Gallego. El hallazgo de un impreso raro del libreto (Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March) completó la partitura, que en versión de concierto, se volvió a oír en el Teatro La Fenice de Venecia, el 15 de mayo de 1987 (Dossier de Prensa del Centenario del estreno, página sin numeración)

Carmelo pueda intercambiar con Candelas el beso perfecto contra el cual no tiene poder la brujería en contra del amor.

Carmelo persuade a Lucía, una joven gitana encantadoramente bella, amiga de Candelas, que simule aceptar los avances del Espectro. Lucía, por cariño a Candelas y por curiosidad femenina, acepta. La idea de flirtear con un fantasma le resulta atrayente y novedosa. ¡Y además, en vida el muerto había sido tan jovial! Lucía ocupa el puesto del centinela. Carmelo regresa a seducir a Candelas y el Espectro interviene –pero se encuentra con la encantadora gitanilla y no puede ni quiere resistirse a la tentación–, pues él no sabe decir que no a la atracción de una cara bonita. Comienza a seducir a Lucía, engatusándola e implorándole, y la coqueta joven gitana le lleva casi a la desesperación. Mientras tanto, Carmelo logra convencer a Candela de su amor y la vida triunfa sobre la muerte y sobre el pasado. Los amantes por último intercambian el beso que derrota la influencia maligna del Espectro, el cual perece, definitivamente conquistado por el amor (Fundación Manuel de Falla).

7. Los años '30: una vuelta de tuerca. Crisis de valores y desencuentro con sus obras teatrales

En Manuel de Falla se reconoce una extrema curiosidad y sensibilidad por lo humano a la vez que una extraña mezcla de creencias profundamente enraizadas, supersticiones que desembocan a veces en paradojas. Fue un ferviente católico creyente y su fe le acompañó hasta el final de sus días aunque se cuidaba mucho de imponer sus creencias a los demás. Durante la década de 1930, en medio de la Segunda República y de la posterior Guerra civil española, su estado de salud se fue deteriorando y la idea de la muerte se había apoderado más intensamente del él. El clima de agitación social y las tensiones entre religión y política incrementaron sus convicciones religiosas que le ayudaban en buena medida a encontrar en la vida interior atisbos de paz casi ausentes en el mundo exterior. Nunca como hasta entonces Falla extremó su renuncia a los bienes materiales, un ascetismo que conllevaba el consecuente desdén por la gloria terrenal como compositor (Campoamor González, 1976: 181-187).

Fue por esas fechas, en 1932, en que redacta un primer testamento que generó fricciones con su editor londinense J. & W. Chester respecto del reparto de los derechos de autor derivados de sus obras. Los desencuentros se fueron multiplicando. Su manifiesta crisis moral y existencial le condujo a tal malestar que empezó a renegar de parte de su producción musical anterior donde había explorado –y tanto– el mundo plural, democrático y emancipado de *La Belle Époque* parisina, un mundo que parecía ahora tan ajeno al clima que imperaba en España. Es en ese contexto que el compositor decide añadir en 1935 un codicilo a su testamento con la intención de prohibir la representación de sus obras teatrales que percibía entonces como “pecaminosas”, y que de no haberlo hecho inoperante los contratos existentes con los editores, hubiese privado a la posteridad de la escenificación de sus óperas y ballets¹². Reproducimos (Imagen 1) aquí el texto original de ese codicilo de 1935 a su testamento.¹³

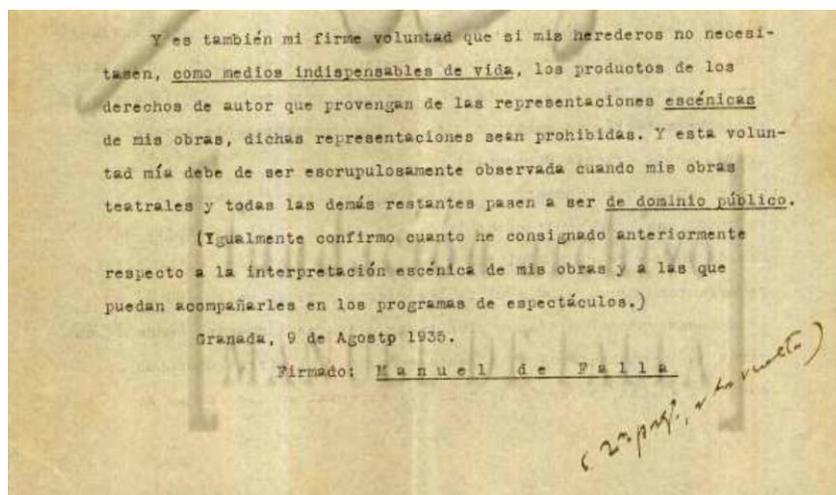
Un codicilo que venía a censurar *a posteriori* las obras de una época en que los senderos del arte invitaban a la emancipación del alma desde la liberación del cuerpo, a través de la brujería, de la danza y cante flamenco, en definitiva desde una suerte de paganismo cuyo modelo de espiritualidad chocaba ahora de una manera directa con el incremento de la espiritualidad cristiana-católica en Manuel de Falla. Esa lucha interna del compositor consigo mismo recuerda de algún modo la lucha ideológica que entabló el cristianismo contra los ritos paganos cuando se impuso como religión oficial a principio de la Edad Media. La doctrina cristiana naciente enseñó a desconfiar de las debilidades de lo terrenal, de las razones del cuerpo para llegar a la verdadera espiritualidad, y por ello erradicó la danza y también el teatro de la faz de Europa durante varios siglos, por participar de una expresión naturalista y pagana de la espiritualidad contraria a los caminos de una espiritualidad ubicada en el “más allá”. Unas visiones contrastantes que se reproducen también a su manera entre la trascendentalidad de la filosofía alemana y

¹² Según informaciones del Archivo Manuel de Falla en Granada, el motivo legal era que Manuel de Falla no era el único detentador de los derechos de autores de sus obras escénicas, sino que los compartía con directores de escena.

¹³ Mis sinceros agradecimientos al ARCHIVO MANUEL DE FALLA de Granada, especialmente a la Sra. Elena García de Paredes por la autorización legal para publicar esa parte original del testamento de D. Manuel de Falla que contiene la apostilla del 9 de agosto de 1935 que reproducimos aquí.

el naturalismo francés de *La Belle Époque* que asimiló por ello de buen grado la equivalencia entre esas expresiones de “lo primitivo” y de “lo pagano” como “cultas” presentes en los ballets de Stravinski y Falla.

Imagen 1: parte original del testamento de D. Manuel de Falla



Fuente: Archivo Manuel de Falla, Granada.

“Y es también mi firme voluntad que si mis herederos no necesitasen, como medio de vida indispensable los productos de los derechos de autor que provengan de las representaciones escénicas de mis obras, dichas representaciones sean prohibidas. Y esta voluntad mía debe de ser escrupulosamente observada cuando mis obras teatrales y todas las demás restantes pasen a ser de dominio público

(Igualmente confirmo cuanto he consignado anteriormente respecto a la interpretación escénica de mis obras y a las que puedan acompañarles en los programas de espectáculos.)

Granada, 9 de Agosto 1935.

Firmado: Manuel de Falla

Manuel de Falla empezó a renegar y luego quiso prohibir sus obras teatrales por motivos morales similares por los cuales el cristianismo acabó condenando y persiguiendo a los ritos paganos bailados como expresiones contrarias a su idea de la espiritualidad, por ser incompatibles entre sí. Una vuelta de tuerca que puede encontrar explicaciones desde la crisis moral del compositor ante la difícil situación de la España de los años 30, pero que era poco previsible en 1914 cuando volvió a Madrid con el impulso creativo de los ambientes parisinos que le motivaron a escribir *El amor brujo*.

Ese extraño pasaje de la biografía de Manuel de Falla recuerda algo importante de cara a la sociología de la música, y es que el proceso creativo no es solo creación de objetos materiales sino también creación de valores que son frutos de vivencias biográficas e histórico-sociales, y con ellas viaja lo más importante y frágil del arte a través del espacio y el tiempo: su sentido. En las obras musicales siempre se integran consideraciones materiales, tangibles, demostrables, y otras muchas que son inmateriales, intangibles y a menudo solo parcialmente demostrables. Como hemos visto, todas ellas participan de la complejidad del proceso creativo en el cual el análisis solo puede desvelar algunas parcelas ya que muchas otras permanecerán siempre ocultas a la mirada exterior.

Referencias bibliográficas

- Baricco, A. (1999): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre la música culta y la modernidad*. Madrid: Siruela.
- Batta, A. (1999): *Ópera (compositores. Obras. Intérpretes)*. Barcelona: Könemann.
- Campoamor González, A. (1976): *Manuel de Falla*. Madrid: Sedmay.
- Cansini, C. (1987): *Historia de la música "El siglo XIX" (segunda parte)*. Madrid: Turner.
- Dahlhaus, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Falla, Manuel de (1935): "Testamento de Manuel de Falla", en Archivo Manuel de Falla. Granada. [20-03-2016]. Disponible en web: <http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion>
- (1972): *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe. [3ª edición aumentada].
- Gallego, A. (1990): *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza.
- Martín Bermúdez, S. (2001): *Stravinski. Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Barcelona: Península.
- Morgan, R. P. (1999): *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Pérez de Arteaga, J. L. (2011): *Mahler*. Madrid: Antonio Machado y Fundación Scherzo.
- Salveti, G. (1986): *Historia de la música. "El siglo XX", 1ª parte*. Madrid: Turner.
- Routh, F. (1990): *Stravinski*. Argentina: Javier Vergara.
- Wolff, J. (1997): *La producción social del Arte*. Madrid: Istmo.
- Zweig, S. (2002): *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: El Acantilado.

Enciclopedias y Dossier de prensa, Archivos

- Archivo Manuel de Falla Granada (testamento de Manuel de Falla).
<http://www.manueldefalla.com/es/la-fundacion> (consulta: 20/03/2016).
- Dossier de prensa del centenario del estreno, Teatro Lara, Madrid, 2015).

Breve CV de la autora

Michèle Dufour Plante es Doctora en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Máster en gestión cultural: música, teatro y danza por el Instituto de Ciencias Musicales (ICCMU) y por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Actualmente es profesora de Estética y Sociología de la música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Miembro fundador del grupo de investigaciones musicales MUSYCA de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha dado cursos y conferencias en varios conservatorios y universidades de España. Ha sido profesora invitada en el Conservatorio Superior de Música "Giuseppe Verdi" de Turín (Italia) y en el Conservatorio Superior de Música "Carl María von Weber" de Dresden (Alemania).

La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza

Musicality as Distributed Cognition in a Dance Studio

Dafne Muntanyola-Saura

Universitat Autònoma de Barcelona, España
dafne.muntanyola@uab.cat

Recibido: 29-2-2016
Aceptado: 10-3-2016



Resumen

La musicalidad en danza no necesita música. ¿Cómo se hace aparente entonces la musicalidad, y hasta qué punto es social? Queremos definir la musicalidad en tanto que habilidad social (Wacquant, Collins). Vamos a analizar cómo los bailarines comparten su juicio artístico al relatar las tareas coreográficas que han seguido en el ensayo de una pieza de danza. Nuestra premisa para este artículo es que la musicalidad forma parte de un vocabulario de motivos de justificación artística. Y que, en tanto que habilidad social, la musicalidad depende de la escucha y la fisicalidad. Para captar la variabilidad de la habilidad social de la musicalidad hemos observado qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo, mediante una etnografía cognitiva de una compañía de danza inglesa. Como parte del corpus de datos recogido, hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada 11 entrevistas a bailarines y bailarinas. Veremos que la unidad de análisis de este artículo no es ya el bailarín o la bailarina, sino la interacción social como un acoplamiento autoregulado entre dos o más miembros de la compañía. Los resultados muestran cómo la musicalidad es una habilidad social que sólo puede funcionar en relación a una red de habilidades sociales, entre las cuales se encuentra la fisicalidad y la escucha. Se trata, en definitiva, del producto local de la cognición distribuida en el estudio de danza.

Palabras clave: musicalidad, danza, fisicalidad, escucha, etnografía, cognición distribuida.

Abstract

Musicality in dance does not need music. ¿How is musicality apparent in the dance studio, and to what extent is a social construct? We define musicality as a social skill. We analyze how dancers share their artistic judgement when narrating the choreographical tasks that take place when rehearsing a new piece. Our claim for this paper is that musicality is part of a vocabulary of motives as artistic justification. As a social skill, musicality relies on two other social skills, listening and fisicality. To capture the variability of the phenomenon, we have observed what happens when the choreographer gives instructions and directs a rehearsal within a cognitive ethnography of a British neoclassical dance company. We selected from the general corpus of data 11 interviews to the company members, which we analyzed with grounded theory principles. Our findings show how our unit of analysis must be the interaction among dancers in a self-regulated coupling. Thus, we show how musicality is a social ability that can only work in a network of social skills, together with fisicality and listening. It is, in all, the local product of distributed cognition in the dance studio.

Keywords: Musicality, Dance, Fisicality, Listening, Ethnography, Distributed Cognition.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología | 3. Discusión de los resultados | 3.1. Musicalidad, narrativa y tiempo compartido | 3.2. Fisicalidad, proyección y cognición distribuida | 3.3. Escucha, estar juntos y agencia compartida | 4. Conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Muntanyola-Saura, D. (2016): "La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 163-175. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.110>

1. Introducción

La musicalidad en danza no necesita música. ¿Cómo se manifiesta entonces la musicalidad, hasta qué punto se trata de una habilidad social? Queremos definir la musicalidad en tanto que de habilidad social (Wacquant, Collins). Vamos a analizar cómo los bailarines comparten su juicio artístico al relatar las tareas coreográficas que han seguido en un ensayo de una pieza de danza. En publicaciones anteriores hemos visto como los miembros de una compañía de danza justifican sus decisiones artísticas mediante la fisicalidad, la musicalidad y la escucha (Muntanyola, 2011). Nuestra premisa para este artículo es que la musicalidad forma parte de un vocabulario de motivos de justificación artística (Mills, 1940; Crossley, 2006). Y que, en tanto que habilidad social, la musicalidad depende de la escucha y la fisicalidad. Más específicamente, creemos que mientras la musicalidad forma parte de la posesión de los recursos simbólicos más valorados en el campo artístico, la fisicalidad y la escucha tienen componentes más pragmáticos y de corte carismático.

Para captar la variabilidad de la habilidad social de la musicalidad hemos observado qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo, mediante una etnografía cognitiva (Kirsh et al., 2015) de una compañía de danza inglesa. Como parte del corpus de datos recogido, hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990) 11 entrevistas a bailarines y bailarinas.

Para definir la musicalidad como una habilidad social vamos a remitirnos a nuestro trabajo sobre médicos, bailarines y otros expertos profesionales (Muntanyola, 2011, 2014a) y a Wacquant (2015), cuya definición de *social skill* es la adquisición social de las capacidades para actuar y la destreza para hacer las cosas de manera competente. Como hemos visto en otros artículos (Muntanyola, 2011), el discurso de los profesionales parece poner de manifiesto la importancia de la musicalidad, del tiempo (*timing*) y del ritmo para memorizar y aprender nuevos pasos y movimientos. Una buena bailarina desarrolla una capacidad para establecer la duración de un movimiento, de un paso, de una frase, que va más allá de llevar la cuenta o el compás. Este sentido de musicalidad interna es inherente a la danza neoclásica. El desarrollo de un sentido del tiempo les permite llegar a imaginar movimientos nuevos y originales en el momento de improvisación y al resolver las tareas que propone el coreógrafo.

Definimos la musicalidad como un componente del habitus de la compañía. Se trata de una habilidad social basada en la interacción focalizada del topos romántico. Los miembros de la compañía deben compartir una narrativa común para completar la acción del Otro. Podemos afirmar entonces que la musicalidad forma parte del vocabulario de motivos de la compañía. Al buscar por motivos típicos, estamos siguiendo a Schütz (1970:181) en su afirmación que las actividades humanas, incluidas las artísticas, sólo tienen sentido cuando comprendemos los motivos para la acción de los participantes.

Y es que la musicalidad puede entenderse como el producto del habitus de la danza, pero también como una estrategia de resistencia intersubjetiva. Crossley (2006), al describir en su estudio cómo los usuarios de un gimnasio se describen como si se vieran objetivamente, retoma el trabajo de Wright Mills (*Situated Actions and Vocabularies of Motive*). Destaca la postura reflexiva de los gimnastas que actúan y se mueven construyendo un vocabulario de motivos que les ayuda a dar sentido y a explicar sus acciones a ellos mismos y para los otros mediante palabras e imágenes socialmente legítimas. De manera paralela, tanto el coreógrafo y los bailarines de la compañía tienen buenas razones para sus decisiones artísticas. La reflexividad no es sólo una herramienta de justificación del pasado (lo que la vincularía más bien a la autoridad tradicional de Weber) sino que es una forma de imponer un orden sobre un proceso creativo que es complejo y aparentemente caótico.

Otra forma de enmarcar el vocabulario de motivos que surge en el estudio es como un sistema de relevancias construido a partir de tipificaciones (Schütz, 1970). La danza, como actividad social, tiene un contexto socio-histórico determinado: no es lo mismo hablar de musicalidad en danza clásica, donde existe una íntima conexión entre el ballet y el repertorio clásico, y la danza moderna, donde el movimiento se llega a considerar enemiga de la melodía. Las acciones individuales de los bailarines en el estudio pueden ser comprendidas como funciones de roles sociales típicos, que nacen de motivos reflexivos. Dado que estamos programados para orientar recíprocamente nuestras acciones de manera congruente, y así establecer relaciones duraderas (aunque a veces, dado el estado del mercado matrimonial, no lo parezca), el vocabulario de motivos en danza actúa como esquema de interpretación también tipificado (Schütz, 1970:120).

Cada movimiento de danza va más allá de la experiencia singular del bailarín/a para pasar a ser una idea general sobre el concepto de movimiento "Every empirical idea of the general has the character of an open concept to be rectified or corroborated by supervening experience" (Schütz, 1970: 117). Además, al ser una práctica artística, se trata de movimientos que se encuentran en los márgenes de lo hecho hasta ahora: se busca siempre la generación de movimientos nuevos pero que sean reconocidos cómo tales, en los márgenes del campo artístico: "The fringes are the stuff poetry is made off: they are capable of being set to music but they are not translatable" (Schütz: 1970: 97). Como van a contar los mismos bailarines, la modalidad de comunicación de esta experiencia corpórea no es traducible: no todo es verbalizable, y la musicalidad, la fisicalidad y escucha están íntimamente ancladas al cuerpo, al gesto y a la interacción cara a cara. Una pieza de música es, en palabras de Schütz, "un arreglo de tonos con sentido en tiempo interno" (1970: 210).

En este sentido, los motivos no son estados mentales o biológicas que empujan a la acción, sino construcciones sociales a través de las cuales los actores imponen sentido a las situaciones (Mills en Hopper, 1993: 801). El concepto del *Looking Glass Self* (el self- espejo) de Cooley plantea cómo nuestras identidades son el resultado interactivo de mirar y escuchar al Otro. No por imitación, como a través de un espejo, que es la metáfora más habitual en psicología y también en el mundo del arte (pensad en las Meninas), sino a través de la interacción y la identificación con los otros significativos, seres queridos y que construyen nuestra intimidad. Mead (1934: 247) apunta a que la mente tal como la entendemos es un campo que no está limitado al individuo, ni localizada en el cerebro.¹

Siguiendo a Elizabeth Anscombe en su clásico *Intentionality* (1957) hay una diferencia importante entre los juicios científicos sobre hechos, y nuestro conocimiento de la vida cotidiana. Los motivos para la especulación derivan de objetos y realidades conocidas (una silla, una institución, una caricia), mientras que nuestros motivos para la acción son la causa de aquello que se entiende (*is the cause of what it understands*). En danza, un conocimiento artístico, las decisiones artísticas se toman con un vocabulario de motivos del segundo tipo. Y como veremos en nuestro análisis, nuestra definición de este vocabulario de motivos partirá de la interacción entre los bailarines y con el coreógrafo como una unidad de análisis que "toma vida propia" (DeJaegher et al., 2010). Veremos que la unidad de análisis de este artículo no es ya el bailarín o la bailarina, sino la interacción social como un acoplamiento autorregulado de dos o más agentes autónomos.

2. Metodología

Para captar la variabilidad del concepto de musicalidad es necesario observar qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo. La etnografía cognitiva nos permite analizar el estudio de danza como un lugar de construcción del conocimiento experto en situación. Es decir, es el lugar de construcción del habitus artístico de la compañía. El ensayo es un entorno habitado y activado por profesionales expertos en su propio campo: el coreógrafo por un lado y los bailarines y bailarinas por otro.

Este artículo forma parte de un proyecto más amplio que se inició en 2009 y que todavía está abierto. Se trata de una etnografía cognitiva de los ensayos de una compañía profesional de danza neoclásica dirigido por David Kirsh, de la University of California, San Diego (UCSD), en colaboración con Wayne McGregor-Random Dance (Kirsh et al, 2015). Siguiendo un proceso de observación intensiva, cinco cámaras fijas más una en mano han filmado los meses de ensayo de las piezas DYAD (2009), FAR (2010), UNDANCE (2011), ATOMOS (2013) y TREE OF CODES (2015) (Imagen 1). Todas ellas, excepto la primera, han sido estrenadas en Londres. Durante este tiempo un equipo de investigadores interdisciplinar, entre los cuales estudiantes de doctorado de ciencia cognitiva, de grado, e investigadores sociales tomaron notas de campo y entrevistaron a los miembros de la compañía. Pedimos a diario que describieran su experiencia del día y que nos muestran los movimientos y pasos que habían aprendido o creado.

¹ Más sobre la crítica al Modelo de Elección Racional se puede encontrar en Muntanyola-Saura (2014a).

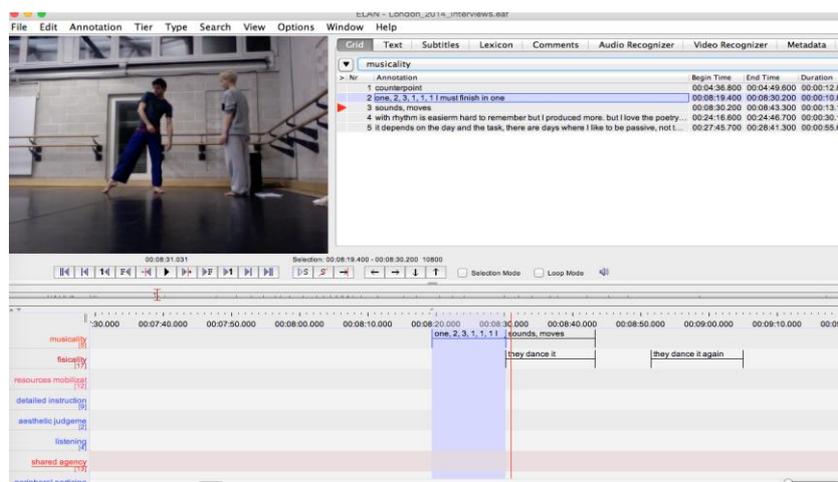
Imagen 1. El estudio de la danza: la posición y el ángulo de las cámaras, Londres 2014



Fuente: Elaboración propia.

Para la elaboración de este artículo se realizaron 11 entrevistas específicas sobre la temática escogida a bailarines y bailarinas de la compañía cuando estaban ensayando el montaje *Tree of Codes*, en diciembre de 2014, en el teatro Sadlers Wells de Londres. Para el análisis utilizamos ELAN, desarrollado por el Instituto Max Planck de Psicolingüística, para las micro-interacciones. Hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990) (Imagen 2).

Imagen 2. Análisis con ELAN a partir de la teoría fundamentada



Fuente: Elaboración propia.

3. Discusión de los resultados

Buscaremos en las entrevistas analizadas indicadores de cómo los bailarines definen la situación (Schütz, 1970) mediante constricciones legítimas e indicadores de confianza (Khodyakov, 2014).

3.1. Musicalidad, narrativa y tiempo compartido

Cuando buscamos manifestaciones de la habilidad social de la musicalidad, vemos que efectivamente se trata de una habilidad corpórea difícilmente verbalizable. De hecho, los bailarines entrevistados recurren al marcaje (*marking*), (Muntanyola y Kirsh, 2010, Muntanyola-Saura, 2015) para acompañar con movimientos de sus manos y parte de su cuerpo su narrativa. Julien, bailarín invitado del Ballet Opera de París, relata como ejemplo de musicalidad un momento en que los tres miembros de un trío se ponen en línea a la vez, después de dejarse llevar por la palabra que habían escogido dentro de una tarea coreográfica, *cool*. Cat, en el mismo trío, también se ayuda de sonidos para explicarlo:

Trabajamos con el sonido, pam pam, se podría traducir como pam pam, y eso es lo que hicimos (marca) y los tres nos movimos (C, Int_C_15_dec_2014).

Julien y Cat marcan sus pasos en el trío, de la misma forma que en el dueto de Dani y Álvaro, en el que necesitan marcarlo conjuntamente mientras uno de ellos lleva el ritmo en voz alta:

Uno, dos, tres, uno uno uno, tengo que terminar en uno, A, Int_A_D_17_dec_2014).

La multimodalidad es un requisito comunicativo, particularmente al describir la musicalidad dentro de su vocabulario de motivos. Como el mismo bailarín dice más adelante en la misma entrevista:

El paso es lo único que verbaliza lo que hicimos, está diciendo el hecho.

Como decíamos en la introducción, la musicalidad forma parte del habitus de la danza, y en las entrevistas reaparece la dualidad del campo en forma dicotómica, en el momento que Travis diferencia la musicalidad de la compañía con la de una compañía de danza clásica:

Puedes adivinar lo que va a pasar, has trabajado con todas las chicas y tienen la misma técnica, taladrada en ellas (*drilled into them*), pero con este tipo de trabajo, no sabes cuáles va a ser el movimiento de tu pareja, aunque le hayas visto 100 veces, no quiere decir que esto es todo lo que puede hacer. (Travis, Int_JT_16_dec_2014).

Así, la musicalidad clásica está vinculada a una partitura y a una técnica bien definidas y homogéneas, que los bailarines siguen a rajatabla y que construye una narrativa, un vocabulario de motivos propio que deja poco espacio para la interpretación. No obstante, la musicalidad neoclásica pide otro tipo de enfoque técnico, más plural e individualizado, lo que deja abierta la puerta de la narrativa y la obertura en la forma de ejecutar los pasos en el escenario. Es por esa razón que resulta tan complejo y a la vez tan interesante para los bailarines la misma actividad de aprendizaje de la musicalidad. Como vemos en el párrafo de aquí abajo, si en el ballet clásico es el dueto romántico la clave narrativa de toda danza, aquí son los bailarines quién deben dar sentido a su acción y reconstruir así una narrativa del movimiento.

Lo que ayuda en la comunicación y también con la comprensión del movimiento es la "historia" que está detrás, la "intención" detrás del movimiento (···) Wayne nunca nos dice "Quiero esto, tienes que hacerlo así" sino que mira como lo haces y cómo se desarrolla y siempre quiere que la cosa evolucione. Toda la cuestión de caerte, de seguir, de tomar riesgos, de llevar tu pareja un poco más allá, o de cogerla un poco más tarde o un poco antes, siempre es una sorpresa. Pero la evolución tiene que tener una razón detrás. Para el dueto que hice con Fuki, tenía que ser un dueto glacial, frío, una sensación, algo parecido a una relación glacial, Wayne nos dio este tipo de ímpetu para hacer el movimiento. Este tipo de pistas (*pointers*) hace el movimiento mucho más claro y lo enriquece un poco más, también ayuda con la comunicación con tu pareja, o sea "Sí, puedo estar aquí por esta razón, te estoy

arrastrando hacia abajo por esta razón" (Travis, Int_JT_16_dec_2014).

En esta narrativa vemos como efectivamente el referente narrativo es la sensación de estar en una relación glacial, antipática, distante. Estas instrucciones del coreógrafo dan al bailarín la base de confianza para poder estar a la par con su pareja y desarrollar un sentido de musicalidad, que él califica de relación comunicativa. Decíamos en la introducción que Anscombe (1959) nos habla de la cómo la expresividad y la emoción del saber práctico no necesita de razones especulativas- aquí vemos que mientras, efectivamente, las razones para la acción son de grado volitivo, no vinculado a creencias sino a las experiencias privadas de los bailarines. En contraste con este tipo de instrucciones que contribuyen al vocabulario de motivos de la musicalidad, Cat nos cuenta el caso de instrucciones más abstractas, como por ejemplo la visualización de una *forma* geométrica, que, en palabras suyas: No viene de ninguna parte (C, Int_C_15_dec_2014), por lo que le resulta difícil vincular su acción con está fuente informativa claramente especulativa. Por otro lado, Dani nos habla de la pluralidad interpretativa que tiene una misma palabra, y de cómo una fuente rítmica facilita las cosas porque la razón, en términos de Anscombe de nuevo, se basta a sí misma, ya está allí en el propio desarrollo de la cadena de sonidos rítmicos:

Con la palabra tienes tantas opciones, con qué aspecto de la palabra trabajas, tienes que encontrar una razón. Con el caso rítmico, es ya mucho más específico, es lo que tienes que hacer (D, Int_A_D_17_dec).

El vocabulario de motivos consiste en un conjunto de tipificaciones que definen un horizonte de intenciones, un proyecto creativo. Retomando la posibilidad de considerar la musicalidad no sólo un elemento del habitus en danza, sino también un instrumento de resistencia, vemos que efectivamente el vocabulario de motivos de los bailarines también incluye la posibilidad de cambio y variación. En efecto, los bailarines nos hablan de momentos en las tareas coreográficas en las que han interpretado más o menos libremente las instrucciones del coreógrafo. Así, Louis cuenta como añadieron una constricción extra, como por ejemplo, el criterio de duración para terminar una frase a la vez y así facilitar la coordinación del tiempo interno de todos los participantes de la acción, base de la musicalidad (Schutz, 1970):

Creo que todos acabábamos a la vez. Todos estábamos bailando mucho a la vez y no sabíamos cuando uno iba a terminar y a empezar, así que lo hicimos más para tenerlo claro. No me acuerdo de si lo dijo o no, pero la duración del autor de la frase era la de todos (L, Int_SL, 16_dec_2014).

Otra bailarina, Jess, cuenta como al final de una tarea larga añadieron otra constricción, que fue la de utilizar el cuerpo del otro para desarrollar nuevos pasos, cuando en principio se trataba de una tarea para solos. La bailarina es consciente de que se desviaron de las instrucciones específicas, pero lo justifica diciendo que no es una práctica habitual, que se dio al final de la tarea cuando ya llevaban rato trabajando, y que se trataba de una actividad exploratoria:

Nos usamos uno al otro en un trabajo de parejas físico (physical partnering) Supongo que no estábamos estrictamente siguiendo la tarea, pero a veces quizás al final está bien experimentar (L, Int_SL, 16_dec_2014).

Cabe remarcar que ambas desviaciones añaden, y no quitan, constricciones legítimas, por lo que las redefiniciones de la situación (Schütz, 1970) de los bailarines pasan por la necesidad de especificidad multimodal y interactiva. En otras palabras, los bailarines modifican la dimensión temporal de la tarea para facilitar la coordinación con los otros participantes, lo que constituye un primer motivo típico para la acción. Además, como también cuentan los bailarines, la musicalidad como narrativa compartida construye indicadores de confianza (Khodyakov, 2014) para completar la acción. Una acción que, como vemos en la segunda desviación, implica salir de uno mismo y transformar una frase individual en compartida, por la que los cuerpos de los bailarines pasan a compartir un mismo tiempo, base del estar juntos intersubjetivo. En definitiva, vemos cómo la musicalidad es un elemento del vocabulario de motivos de los bailarines de carácter dual: es parte de su habitus y puede constituir, también, una estrategia de resistencia a la modalidad comunicativa imperante y a la narrativa dominante del coreógrafo.

3.2. Fisicalidad, proyección y cognición distribuida

Desde la fisicalidad, podemos definir el movimiento de danza como una acción proyectada. El proyecto de la compañía analizada se puede definir con una palabra: rapidez. La rapidez es un valor clave del habitus en danza que cohesionan la compañía más allá de jerarquías, de manera análoga a cómo el sentido de urgencia une a los miembros de un equipo de rodaje (Muntanyola y Lozares, 2008). La rapidez de movimiento, de aprendizaje, de proyección, explica la fisicalidad del coreógrafo:

Trabaja tan rápido que nosotros sólo estamos allí captando cosas, moviéndonos uno alrededor del otro, y quizás no hablamos, pero de alguna forma entendemos lo que está pasando (J, Int_JT_16_dec_2014).

Pero la rapidez no sólo de movimiento, sino de pensamiento, también define los mismos bailarines. En esta narrativa de Travis vemos cómo la fisicalidad pasa por estar en el presente.

Puedes ver su cerebro trabajando, un proceso de pensamiento muy rápido, para nosotros es bastante natural ser rápidos así (T chasquido de dedos). Muy allí, puedes ver a Cat en el escenario y ves su cerebro funcionando muy rápido, James también lo hace como partner, mantiene su foco constante y en tensión, vivo, y no parece que lo hayan colocado allí, no está cansado, está siempre en alerta (T, Int_JT_16_dec_2014).

El proyecto coreográfico es como el borrador de un proyecto arquitectónico: es necesario el conocimiento previo sobre su posible materialidad antes de que realmente suceda, es lo que llamamos experiencia constructiva. Para poder mirar hacia el futuro es necesario ser consciente de su posibilidad de realización en el pasado. En el caso particular que estamos analizando, el movimiento coreográfico proyectado carga con horizontes parcialmente vacíos de significado que el coreógrafo va rellenando en el proceso de instrucción. Por lo tanto, el coreógrafo confía en la materialidad de los bailarines, que en su trabajo del presente desarrollan una fisicalidad que como hemos visto, va más allá de lo físico para llegar al desarrollo de un proceso cognitivo corpóreo (*embodied*), (Clark, 2008) y distribuido (*distributed cognition*), (Hollan et al, 2010). Tal como lo cuentan los bailarines, las tareas coreográficas piden una respuesta muy inmediata y, de nuevo, difícilmente verbalizable, relacionado con la calidad del movimiento: Louis y Jess lo ilustran muy bien marcando juntos un cambio de calidad del movimiento:

Estaba haciendo lo contrario, si él hacía algo muy claro (L marcando con las manos) yo haría lo mismo pero sin... (S marca con las manos y brazos). No sé... (S, Int_SL_16_dec_2014). (Imagen 3).

Imagen 3. Dos bailarines marcando la calidad de un movimiento, brusco Vs suave.



Fuente: Elaboración propia.

El cambio de brusco a suave es un cambio de calidad que es fácilmente expresable en movimiento, pero que es poco verbalizable. El dominio de la acción y de lo inmediato también aparece en otro comentario de Louis, al explicar una decisión sobre qué parte del cuerpo de su compañera tomó como referencia para crear su propia frase, y responder que fue la primera cosa que vio. Por lo tanto, la modalidad comunicativa dominante entre los bailarines es claramente la visual:

No hablamos, hubo mucha repetición y mucho mirar lo que la otra persona estaba haciendo (L, Int_SL, 16_dec_2014).

En este esquema creativo, no es extraño, como reivindica Travis más arriba, que la fisicalidad pase por estar en el presente, siempre abierto a las posibilidades del presente y a entrar en movimiento con y para el otro. Como afirma Dani:

Lo más importante es que veas el espacio y el cuerpo como total y luego ver lo que está pasando, y entonces uno puede ver que el peso allí sobra, dónde está el brazo, etc. (D, Int_A_D_17_dec).

Es decir, que estar presente es un requisito para que la dimensión anatómica y mecánica de la frase bailada funcione. Se trata de un requisito funcional del ensayo. No obstante, volvemos a recordar que este requisito de fisicalidad es también cognitiva, mental: Travis y James comentan cómo una forma de boicotear un dueto, de decir a tu pareja en el dueto que no estás a gusto, es para la chica hacerse el muerto:

Se hacen las muertas, rompiendo todas las normas sobre mantenerse erguida...Cuando levantamos a una chica normalmente se imagina que está volando (T & J, Int_JT_16_dec_2014).

Cuando bailan, los bailarines están proyectando, en lo que Schütz (1970) llama "fantaseo motivado" las intenciones anticipadas de la acción, que es el estar detrás, llegar allí, o coger allá. Cat, una de los bailarines, llega a hacer la reflexión que este estar en el momento pragmático y visual acaba siendo un producto de cognición distribuida, la toma de decisión individual que se da en un entramado de pautas interactivas:

A medida que vamos haciendo nos vamos alimentando los unos de los otros, de lo que ves, tu te piensas que todo te lo estás inventando tu, pero estás muy metido en lo que está pasando (C, Int_C_15_dec_2014).

Siguiendo a DeJaegher (et al., 2010), a Mead (1964), Cooley (1902) y a los autores de la cognición distribuida, la fisicalidad no parece ser un atributo individual, sino el producto de la interacción en el ensayo.

En una línea de análisis parecida, pero esta vez hablando de la interacción entre el coreógrafo y los bailarines, parece evidente que el coreógrafo es el líder, el no-ejecutor (aunque a veces se mueva con ellos) que evoca, mediante instrucciones multimodales (a través de sus tareas coreográficas), los movimientos de danza que de alguna forma coordinan el sentido del tiempo interno de cada uno de los participantes. El proyecto creativo de una compañía de danza gira en torno a la figura del coreógrafo. Hablando de una orquesta, Schütz (1970: 215) afirma que el conductor traduce eventos musicales que se producen en el tiempo interno de cada músico en una experiencia social, compartida con todos los otros miembros de la orquesta: *"he translates the musical events going on in inner time replace for each performer the immediate grasping of the expressive activities of all his coperformers"*. Esta capacidad de traducción multimodal creemos que se encuentra en la raíz de lo que comúnmente llamamos carisma, y que aquí consideramos un indicador de la capacidad de proyección del coreógrafo.

Bourdieu (1994) afirma que el carisma es el producto de la transfiguración de capitales de reconocimiento, lo que resulta en relaciones afectivas. El rol del coreógrafo es el de dirigir un proyecto coreográfico en común. Así, las instrucciones detalladas del coreógrafo guían los proyectos individuales de cada bailarín/a. Como nos cuenta Jess, el coreógrafo debe ser capaz de instrucciones detalladas sobre las modalidades que los bailarines deben seguir para cumplir con la tarea coreográfica.

Hablamos de lo que quería decir a contrapunto (counterpoint), así que quería que lo hiciésemos visualmente, dijo muy claramente que no tenía que ser rítmico, que no se trataba de mimetizar el ritmo, sino que se trataba de mirar la forma física y de tomar una decisión sobre el contrapunto visual (S, Int_SL, 16_dec_2014).

Así, vemos cómo los bailarines en este caso tienen que construir su musicalidad mediante una modalidad visual y formal. Los bailarines aprecian la capacidad de concreción del coreógrafo, y cuando da alguna instrucción más ambigua lo ponen de manifiesto:

Así que todo lo que está conectado, lo desconectáis; todo lo que está desconectado, lo conectáis". Esto es lo que dijo, y lo tuvimos que interpretar nosotros (se ríe) (J, Int_JT_16_dec_2014).

En todo caso, los bailarines son conscientes de que delegan el mecanismo de proyección, como mínimo de manera parcial, al coreógrafo, que define su fisicalidad, y así legitiman el cumplimiento de sus tareas coreográficas:

Escogimos las (formas) que tenían palabras, porque sabíamos que Wayne había dicho que trabajaríamos con palabras (C, Int_CFJ_17_dec_2014).

Por lo tanto, no sería justo ni ajustado decir que el proyecto coreográfico está centralizado en el coreógrafo y que los bailarines son meros instrumentos ejecutores. Con la musicalidad hemos visto que los motivos para la acción y el movimiento deben ser en alguna medida narrativos; y aquí vemos como la fisicalidad es una herramienta de proyección tanto para el coreógrafo como para los bailarines.

3.3. Escucha, estar juntos y agencia compartida

Los bailarines parecen tener un sentido compartido de agencia (*shared agency* o *joint awareness*), de placer compartido si se quiere, que da cuerpo y seguridad a sus decisiones en movimiento.

S- Nos usamos uno al otro como facilitadores, porque la tercera parte entera de la tarea era más intuitiva. Creo que los dos estábamos como Whoa! (se acercan y se abrazan) L- Magnético! (los dos se ríen) (S & L, Int_SL, 16_dec_2014).

Me gusta bailar con ella, sonreímos, nos miramos. (A, Int_A_D_17_dec_2014).

En las dos citas anteriores vemos claramente como el trabajo en el estudio tiene una dimensión de pasarlo bien y disfrutar con ello que forma parte de vocabulario de motivos de los bailarines. El clima de confianza que permite al coreógrafo y a los bailarines desplegar su musicalidad y fisicalidad parece reposar en la escucha. La escucha, al ser intersubjetiva, es también pre comunicativa: surge del acuerdo previo, de la definición social de las motivaciones tipificadas de los bailarines en el estudio.

Es esta toma de conciencia no comunicativa, sin tener que hablar, no necesitas decir "Voy a hacer esto", entendemos el movimiento y empezamos (J, Int_JT_16_dec_2014).

Si embargo, como se trata de una habilidad social producto de la interacción, los mismos bailarines la definen como una conversación, el sentido de intercambio, de diálogo, de interacción dialógica (Sennett, 2008).

Es el centro, la intención de hacia donde tu cuerpo está yendo, cuál es el siguiente paso, qué es lo que tu cuerpo va a resolver. No se trata sólo de mirar, es una conversación constante (T, Int_JT_16_dec_2014).

Si en el apartado anterior de fisicalidad vimos como la modalidad visual era clave, aquí existe una reivindicación de que la actividad de escucha implica "algo más" que va más allá de la mirada.

Tenemos este paso y cambiamos los brazos (marca) y esto cambió mi posición, la cosa entera cambió. Así que seguro que estábamos trabajando juntos (D, Int_A_D_17_dec_2014).

Aquí Dani y Alvaro están intentando reconstruir una frase para la entrevista: y lo interesante es que para recordar si iniciaron la tarea juntos, parten de los pasos en sí. Efectivamente, llegan al razonamiento de que la misma mecánica del movimiento exigía un trabajo conjunto, y que no podía ser el resultado de dos solos. Así que la escucha da cuenta de la manera recíproca en la que se dan las modificaciones atencionales de los bailarines en el estudio.

Al principio me fui demasiado lejos y al final encontramos una manera de volver a encontrarnos en el espacio, es curioso esto de ser un solo dentro de un trío, estan ellos y estoy yo pero necesito estar conectada (Fuki, Int_CJ(trio)_17_dec_2014 marking)

Se genera inmediatamente un Nosotros que define los roles de los bailarines en el estudio. La cita de Fuki pone de manifiesto una situación, cuando de un trío se genera un solo, en la que este nosotros se rompe o diluye. Schütz considera que esta experiencia de sintonía al tocar y bailar juntos es el prototipo de toda relación social, como producto intersubjetivo de una conexión de motivos (Schütz, 1970: 182). Como Schutz (1970:1977) pone de manifiesto, la base del moverse juntos es una mutua sintonización (*tuning in*). *Attuned in simultaneity, the action unfolds, the observer's living intentionality carries him along, (...) the observer keeps pace with each step of the other's action, identifying himself with the latter's experiences within a common we- relationship*. Así que en los duetos de danza se generan unas expectativas determinadas dentro de esta situación de cara a cara particular, que se da en un espacio y tiempo determinados. ¿Y cuáles son las características de este *tuning in*, de esta sintonía?

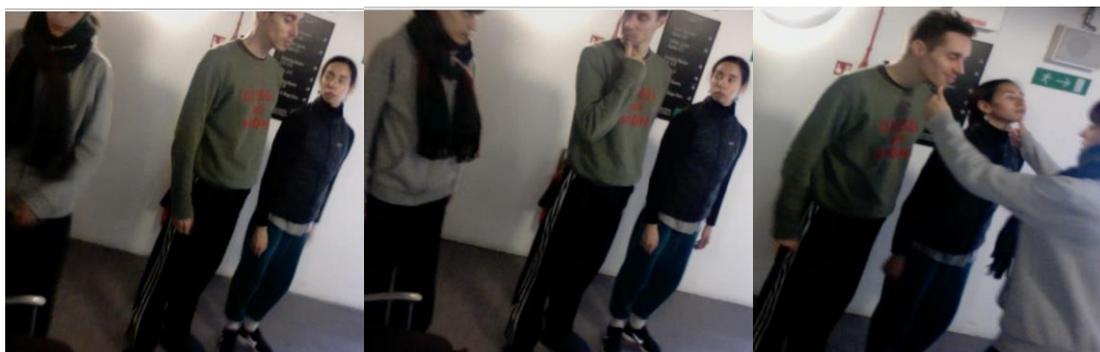
Una buena pareja (partner) es consistente. No es que sigamos la cosa tradicional de los chicos y las chicas, pero se que puedo confiar en que mi pareja va a estar allí, también puedes jugar más y tomar más riesgos. Si estás con alguien que se distrae más, que esta haciendo su cosa, tiene inconsistencias con los cambios de agarre o se olvida algo, eres más prudente (S, Int_SL, 16_dec_2014).

Así que un buen partner es aquel que responde a lo improviso y que está presente, de manera que existe esta idea de compartir un tiempo y un espacio. La escucha además es especialmente importante en el proceso de reconstrucción memorística, cuando se trata de recordar algo juntos, que aquí llamaremos memoria distribuida.

Lo que ayuda a la memoria es seguir moviéndose y confiar en que tu pareja está allí contigo (T Int_JT_16_dec_2014).

En una de las entrevistas pudimos captar uno de estos momentos de memoria distribuida: Fuki, Cat y Julien marcaron un trío para la cámara, y en un punto Julien puso su dedo en la frente, y Cat se disculpó y siguió con su paso, que precisamente empezaba con su dedo en la frente de Julien y Fukiko. Así que Julien marcó un paso de Cat para seguir adelante con la frase.

Imagen 4. En ejemplo de memoria distribuida



Fuente: Elaboración propia.

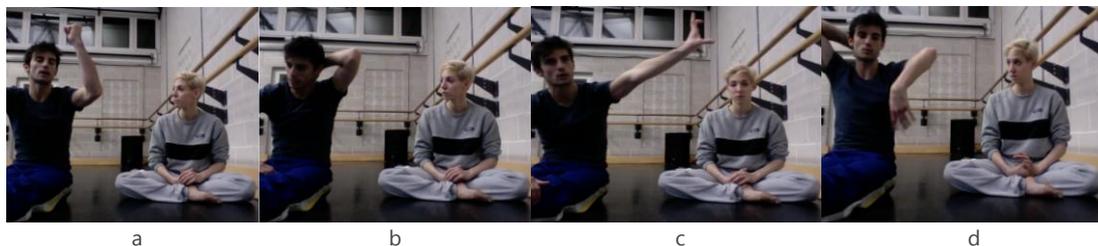
Es la cosa esa del contacto, se cuando Jess va a ir más allá, y ella sabe que la voy a traer de vuelta, no es una cosa necesariamente personal (L, Int_SL, 16_dec_2014).

Esta afirmación es especialmente relevante ya que estamos acostumbrados a pensar las relaciones de trabajo en términos de confianza. Sin embargo, en danza escuchar al otro que parece ser anterior a la construcción de una confianza personalizada, y que Schütz en su obra sobre la música identifica con la base misma de la sociabilidad. En todo caso, la escucha podría ser un subcaso de una confianza generalizada, producto de la experiencia de los bailarines en el ensayo y de su trayectoria formativa.

Es sobre esta obertura (openess) a estar preparado para lo que venga de tu pareja y, a la vez, tienen que sentir que están libres y que pueden confiar el uno con el otro. El problema es que a menudo la gente tiene la expectativa de acostumbrarse a alguien, y esto no pasa hasta que haces un dueto 100 veces y entonces tienes tu material y es increíble. No puedo, no podemos cruzar esta barrera hasta que me des tu confianza y podemos seguir con ello (gesto brazo) (T, Int_JT_16_dec_2014).

Esta otra cita refuerza el carácter impersonal e intersubjetivo de la escucha: la actitud de diálogo y de obertura dialógica tiene que ser anterior al acto de depositar la confianza en alguien en particular. Esta dinámica de obertura es la que permite llegar a crear frases de manera conjunta, en un proceso de conocimiento distribuido que genera un paso verdaderamente interactivo, en los términos de DeJaegher (et al., 2010) y de Schütz, en la imagen 5.

Imagen 5. Ejemplo de paso de danza producto de la cognición distribuido, agencia compartida



Fuente: Elaboración propia.

Estamos juntos (marca con los brazos a) ahora la pongo como colgando (b) porque el calendario cuelga de una pared así que ella está haciendo el calendario (c) y yo la agarro y se queda encima de una sola pierna (d) (A, Int_A_D_17_dec_2014)

4. Conclusión

Vemos que la comunicación es sólo uno de los pasos del proceso creativo, y que no es el primero ni el último. El límite del proceso creativo es el movimiento, por lo que no es extraño que la habilidad social de la escucha haya resultado ser de carácter pre comunicativo, basado en una acción compartida y un acuerdo intersubjetivo adquirido en la práctica.

Los miembros de los duetos, tríos y cuartetos no sólo se mueven, sino que piensan conjuntamente. El placer que obtienen del mover juntos proviene precisamente de habitar el tiempo del otro, mediante la habilidad social de la musicalidad, y también de compartir una multitud de información perceptual que contribuye al sentido de agencia recíproco, a través de la fisicalidad. La musicalidad, la fisicalidad y la escucha van de la mano y permiten bailar de forma sincronizada, compartiendo motivaciones recíprocas, el famoso *tuning in* de Schütz (1971).

En lugar de considerar la escucha, la fisicalidad y la musicalidad como técnicas corporales reflexivas (Crossley, 2004) creemos que se trata de habilidades de carácter refractivo. El matiz teórico es significativo:

la refracción es un proceso por el que traspasa el otro, parecido al de la interiorización del *Looking Glass Self* de Cooley. Si el otro es un espejo-lupa, mi vocabulario no es un reflejo del vocabulario del otro, sino que es el producto, la co-construcción de mi realidad intersubjetiva. Por ejemplo, vemos que la musicalidad puede ser tanto parte de un habitus como una herramienta para la resistencia. En definitiva, los componentes del vocabulario de motivos no son un estado mental, sino un estado del ser, del estar en el estudio de danza.

El proyecto de una compañía de danza gira en torno a la figura del coreógrafo. La musicalidad de los bailarines le confiere autoridad artística. Y así, la musicalidad podría ser un recurso simbólico susceptible de ser una herramienta para el reconocimiento. El vocabulario de motivos parece ser una gran fuente de legitimidad racional-legal para explicar la toma de decisiones artísticas (Albas y Albas, 2003). Weber (2002) considera la autoridad legal-racional como la fuente de legitimidad de la modernidad, junto con el carisma y la tradición. En las entrevistas hemos visto como el vocabulario de motivos de la fisicalidad consiste en un conjunto de tipificaciones que definen un horizonte de intenciones, un proyecto creativo. No obstante, se trata de una capacidad de proyección tanto del coreógrafo como de los bailarines. Sin embargo, Bourdieu (1994) vincula estos mecanismos de legitimación y afirma que el carisma es el producto de la transfiguración de capitales de reconocimiento, lo que resulta en relaciones afectivas. Y es verdad que en las entrevistas aparece la capacidad del coreógrafo para fijar los objetivos creativos de la compañía, mediante la definición de una determinada modalidad para la resolución de sus tareas coreográficas, dentro de la musicalidad y unas instrucciones detalladas, parte de la fisicalidad. Sin embargo, la habilidad de la escucha aquí aparece solamente como un atributo del trabajo de los bailarines en el estudio.

Hemos explicado la habilidad social de la musicalidad en términos sociológicos, más allá de la teoría fenomenológica que domina el campo de la producción teórica en danza. Nuestros resultados plantean la musicalidad como una habilidad social que sólo puede funcionar en relación a una red de habilidades sociales, entre las cuales se encuentra la fisicalidad y la escucha.

Referencias bibliográficas

- Albas, C. A. y Albas, D. C. (2003): "Motives", en Reynolds, L. T. y Herman-Kinney, N. J. Eds.: *Handbook of symbolic interactionism*. 349-366. New York: AltaMira Press.
- Bourdieu, P. (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Clark, A. (2008): *Supersizing the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Collins, R. (2015): "Visual Micro-Sociology and the Sociology of Flesh and Blood: Comment on Wacquant", *Qualitative Sociology*, 38: 13-17. <http://dx.doi.org/10.1007/s11133-014-9297-5>
- Cooley, G. H. (1902): *Human Nature and the Social Order*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Csikszentmihalyi, M. (1996): *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper-Collins.
- D'Andrade, R. (1995): *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, H. (2010): *Notas manuscritas de clase*. CA: UC Berkeley. [6 de abril].
- Garfinkel, H. (1967): *Studies in Ethnomethodology*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gibbs, R. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, E. (1961): *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Oxford: Bobbs-Merrill.
- (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hollan, J., Hutchins, E. y Kirsh D. (2000): "Distributed cognition: towards a new foundation for human-computer interaction research", *ACM Transactions On Computer-Human Interaction*, 7 (2): 174- 196. <http://dx.doi.org/10.1145/353485.353487>
- Kirsh, D., Muntanyola-Saura, D., Jao, R.J., Lew, A. y Sugihara, M. (2009): "Choreographic methods for creating novel, high quality dance", en *Proceedings, DESFORM 5th International Workshop on Design & Semantics & Form*. 188-195.
- Mead, G. H. (1932): *The Philosophy of the Present*. London: The Open Court Library.

- (1934). *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago.
- (1964): "The nature of aesthetic experience", en Reck, A. Ed.: *Selected Writings*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mills, C. W. (1940): "Situated actions and vocabularies of motive", *American Sociological Review*, 5: 904-913.
- Muntanyola, D. (2009): "Coreographing duets: Gender differences in dance rehearsals», *E-pisteme*, 3 (2).
Disponible en web: <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/>.
- (2011): "Los músicos y el coreógrafo: opiniones cruzadas en danza", *Scherzo*, noviembre.
- (2014a): "A cognitive account of expertise: Why Rational Choice Theory is (often) a fiction», *Theory & Psychology*, 24: 19-39. <http://dx.doi.org/10.1177/0959354313513510>
- (2014b): "Palabra de Artista: los recursos discursivos de la autoridad artística", *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 62.
- (2014c): "How multimodality shapes creative choice in dance", *Revista Internacional de Sociología*, 72 (3): 563-582. <http://dx.doi.org/10.3989/RIS.2013.04.04>
- Muntanyola, D. y Kirsh, D. (2010): "Marking as physical thinking: A cognitive ethnography of dance", en *Proceedings of the IWCogSc-10 ILCLI International Workshop on Cognitive Science*, Donosti: 339-355.
- Noë, A. (2015): *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sánchez-García, R. y Spencer, D. (2013): *Fighting Scholars*. London: Anthem Press.
- Schütz, A. (1970): *The Phenomenology of the Social World*. Northwestern: Northwestern University Press.
- (1971): *Making Music Together. A Study in Social Relationship*. La Haia: Martinus Nijhoff.
- (1976): "Fragments on the phenomenology of music", *Music and Men*, 2: 5-71.
<http://dx.doi.org/10.1080/01411897608574487>
- Todes, S. (2001): *Body and World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wacquant, L. (2015): "For a sociology of flesh and blood", *Qualitative Sociology*, 38: 1-11.
<http://dx.doi.org/10.1007/s11133-014-9291-y>
- Weber, M. (2002): *Economía y sociedad*. Madrid: FCE.

Breve CV de la autora

Dafne Muntanyola es Doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona (2008), ha sido investigadora postdoctoral en la Université de Nice y en la UAM, y Fulbright Scholar en el departamento de ciencia cognitiva de la University of California, San Diego (UCSD). Ha participado en proyectos interdisciplinarios sobre el conocimiento distribuido y corpóreo en entornos de trabajo expertos y creativos, con especial énfasis en la metodología audiovisual, la etnografía y el análisis de redes sociales. Actualmente analiza la naturaleza de la interacción y su habitus en procesos artísticos con metodologías como el análisis conversacional multimodal.

Notas de investigación | *Research notes*

Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa*

The children of violence and segregation: The afrojuvenil rap scene in the city of Cali in the Nineties

Juan David Luján Villar

Universidad Francisco José de Caldas, Colombia.
lujanvillar@gmail.com

Recibido: 29-2-2016
Aceptado: 18-4-2016



Resumen

Este trabajo busca evidenciar algunas conexiones pertinentes entre la etnomusicología contemporánea y las múltiples líneas de investigación sociológicas sobre poblaciones urbanas afro, a partir de los resultados parciales de investigación del proyecto Formas de producción sociocultural de la población afrojuvenil en la ciudad de Cali: El caso del rap caleño en la década del noventa. Para tal fin se establecen las principales reflexiones investigativas respecto a las implicaciones tanto sociales como culturales de este fenómeno en la ciudad, además del corpus musical del rap local, los estudios sociológicos de la violencia hacia jóvenes afrocaleños y la segregación vivida en una ciudad latinoamericana, a propósito de la población étnica de músicos raperos en Cali, Colombia al finalizar el milenio.

Palabras clave: etnicidad, raza, jóvenes afro, música.

Abstract

This work seeks to demonstrate some pertinent connections between the contemporary ethnomusicology and the multiple lines of sociological research on urban Afro populations, from the partial investigation of the project Forms of Sociocultural Production of the African Youth Population in the Cali, City: The case of Caleño Rap in the Decade of the Nineties. For this purpose set out the main investigative reflections on the implications both social (Urrea and Quintín, 2000; Pratt, 2000a) as cultural of this phenomenon in the city (Waxer, 1997; Cuenca, 2001, 2008; Vélez, 2009) in addition, local rap music corpus, sociological studies of local violence towards African youths and the segregation lived in a Latin-American city about the ethnic population of musical rappers in Cali, Colombia at the end of the millennium.

Key words: Ethnicity, Race, African Youths, Music.

Sumario

1. Introducción | 2. Encuadre metodológico | 3. La música rap, el lenguaje y el lenguaje de la música rap | 4. Historicidad sonora: Hip-hop en la Cali de los noventa | 5. Secuencialidad de trabajo en la producción musical de las canciones de rap caleño en la década del noventa | 6. Violencia hacia jóvenes de sectores populares de Cali | 7. A modo de conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Luján Villar, J. D. (2016): "Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 177-188. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.111>

* Este trabajo se desprende del proyecto de investigación *Formas de Producción Sociocultural de la Población Afrojuvenil en la Ciudad de Cali: El caso del rap caleño en la década del noventa* dirigido por la Dra. Mirian Borja y financiado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, clasificado con el código 4-57-464-14, el cual forma parte de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria, Facultad de Ciencias y Educación.

1. Introducción

El 30 de noviembre de 1996, diario de Seattle Times publicaba el artículo titulado "*Youth Use Rap to Urge end to Strife Born Out of Cali Cartel*", algo así como "La juventud usa el rap instando el fin de la contienda nacidos fuera del Cartel de Cali" en el cual se examinaba la ciudad de Cali, a los ojos de un periodista extranjero indagando el fenómeno de la violencia y el rap en la ciudad de Cali, testimoniando a algunos de los miembros del grupo Cali Rap Cartel y Tang Sweet (después Bomba de Tiempo). En el artículo su autor Douglas Farah (1996) realiza una típica crónica sobre el sur a la mejor manera tercermundista y subrayando a Cali como la cuna del Cartel de las drogas más feroz del planeta, y reportando una serie de cifras sobre la violencia en una ciudad vuelta infame gracias al narcotráfico, según su opinión.

Lo interesante de este artículo periodístico es la manera en la cual retrata la actitud de los raperos caleños, no como *gangsters* al estilo *West Coast* norteamericano, sino más bien como pacificadores urbanos que escapan de la violencia ciudadana y el fuego cruzado producto de la guerra entre bandas y la limpieza social por parte de fuerzas al margen de la ley. La crónica hace énfasis además, en la forma cómo los grupos de rap realizaban conciertos en conjunto con la policía, en medio de una tasa del desempleo del 80%, al lado de sus iniciales formas de asociación juvenil.

El presente estudio intenta dar cuenta de cómo a través de una apuesta transdisciplinaria, podemos reconocer el valor de una escena musical a partir de la puesta en acción de diversas perspectivas (la etnomusicología, la sociología de los indicadores sociales y de la música) con el fin de evidenciar las dinámicas de un grupo étnico de jóvenes creadores de música, y sus formas de producción cultural, según el escrutinio de su acumulado musical en sus diversos formatos; escritos, audibles, visuales, audiovisuales y testimoniales, lo cual se complementa con algunos presupuestos teóricos y resultados empíricos de otros campos investigativos (neuropsicología, psicología de la música y semiótica musical) todo ello con el fin de establecer como telón de fondo la importancia de la música y sobre todo, su poderosa capacidad comunicativa.

2. Metodología

Para evidenciar la transcendencia sociocultural del rap en la ciudad de Cali, propusimos realizar un análisis etnomusicológico de esta forma de producción cultural derivado de esta escena. La discusión de fondo radica en las formas mediante las cuales algunos estudios y corrientes teóricas enfatizan aspectos etnográficos y testimoniales dejando de lado el valor pacificador, constructor de etnicidad simbólica (Gans, 1979) y de agenciamiento social de la propia música. Según las evidencias recaudadas a nivel histórico, algunos estudiosos, periodistas y los mismos raperos manifiestan claramente como este producto cultural conocido como música rap, derivado de la diáspora afrodescendiente liga aspectos de la urbanidad (Krimms, 2007) y sus condiciones de vida, la denuncia social, el estilo musical y las ganas de echar "pa' lante" en un mundo racializado.

La utilización de perspectivas cuantitativas contribuyó a la documentación de la música en tanto espacio concreto, y además, a la manera en la cual se pudieron inferir aspectos demográficos de la población estudiada a partir de cierto tipo de información cuantificada. El estudio de los jóvenes afro de Cali estuvo vinculado a la particularidad de la cultura hip-hop en su cruce con aspectos de la segregación socio-espacial a nivel de Cali, la cuantificación de la producción del rap en la década del noventa, y al uso de estadísticas de la violencia hacia los jóvenes afro de esta ciudad. Por otro lado, las perspectivas cualitativas permitieron el análisis de una población particular en Cali a partir del acercamiento etnográfico y músico-antropológico (según el marco epistemológico y teórico que subyace). El marco situacional de los fenómenos culturales desde la perspectiva del "abordaje experiencial", el cual va más allá del análisis propuesto por un simple "yo testimonial", se sitúa desde la realidad local de la experiencia vivida por el investigador inserto en el contexto propio del campo a analizar. Partimos entonces, desde el escrutinio de una suerte de comportamientos humanos relacionados con la escucha y producción sonora ligadas a un espacio delimitado, caracterizado por una serie de dinámicas y situaciones afectadas por un contexto mayor; el de la complejidad de la ciudad, la asimetría de la nación y la abrumadora globalización tecnológica digital.

En resumen, proponemos un enfoque reflexivo, anudado a una perspectiva investigadora de tipo experiencial. Este tipo de abordaje experiencial, otorga las ventajas informativas de alguien que fue actor/agente de los fenómenos investigados alrededor del problema planteado. La reflexividad que propone el abordaje experiencial enfatiza el uso de la práctica y la rutina como marcador ontológico, enlazado con el conocimiento del lenguaje, de la cultura, del territorio y de las lógicas poblacionales evidenciadas en los aspectos considerados en el campo analizado. Además, el campo epistemológico emanado de esta perspectiva, desvela aspectos por lo general no considerados por el investigador externo (*outsider*), en el sentido del impacto amplio y no solo inmediato que generan los fenómenos estudiados. Algunas interiorizaciones de tipo ético, son evaluadas en el desarrollo de una propuesta de este tipo, en el sentido de la pertenencia poblacional, que a manera de enclave cultural conecta con un *ethos*,¹ como punto de encuentro narrativo comprobable mediante la adquisición de datos, testimonios, imágenes y documentos formales, los cuales dada la naturaleza de este escrito no se presentan en toda su extensión por cuestiones de espacio.

3. La música rap, el lenguaje y el lenguaje de la música rap

El veterano y reconocido crítico de la cultura negra Cornel West (2005) considera que el hip-hop es “el fenómeno cultural más influyente en la industria del entretenimiento a nivel global” a propósito del prefacio del libro *Hip Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason* (Darby y Shelby, 2005), lugar en el cual evidencia cuatro aspectos centrales respecto a esta tendencia cultural. Según West, el hip-hop (1) “muestra como formas sofisticadas operan con el trabajo de la producción cultural en el mercado libre (2) explica cómo y por qué la gente Negra talentosa elige el hip-hop como una forma de expresión dominante (3) evalúa la excelencia o mediocridad artística; y (4) examina las expresiones culturales negras y las informa revelando los tópicos significativos de la raza y la música” (Banfield, 2010: 43). Este punto de partida nos permite comprender simultáneamente cuatro aspectos que prevalecen en el mundo académico respecto a los estudios relacionados con el hip-hop y la población afro contemporánea. La relación entre el rap en tanto forma sofisticada produce además de los aspectos ya mencionados factores relevantes respecto a la cultura alrededor del mercado libre y podríamos decir también, respecto a economías comunitarias o solidarias en su producción y consumo.

Esto permite comprender que la producción cultural dentro de la cultura hip-hop y la música rap indica un conocimiento y una consciencia tanto musical y en la mayoría de los casos de “clase”, por parte de quienes la crean ya que implica un pensamiento que proyecta cierta forma de vida, oficio o trabajo. Esto se enlaza con otros aspectos como la raza o la etnia, encontrando diversas conexiones a través de la música rap en particular, tanto en productores como en consumidores, situando como telón de fondo, la condición urbana presente en tanto marco operativo de estas expresiones (Krimms, 2007; Caldeira, 2010) las cuales crean el vínculo entre aspectos del lenguaje, la sexualidad, la vida diferenciada producto de la segregación y la violencia del mundo contemporáneo hacia los jóvenes de los sectores populares en toda América, principalmente afros (Mitchell, 2001).

Como sabemos el hip-hop proporciona especificidad a los aspectos locales donde yace al relacionar socialmente una mezcla entre música popular y un lenguaje cultural hoy por hoy reconocido mundialmente (Mitchell, 2001: 1-2). Con relación a la Cali de los noventa, Pratt (2000b) notaba en su reportaje sobre la juventud colombiana y refiriéndose específicamente a este fenómeno; “empecé a ver el Hip Hop en Colombia (como lo es en muchas partes pobres del mundo) como una búsqueda de la identidad de los que no tienen voz. Ellos hablan el “lenguaje de los guetos del mundo” (2000b). Así, la experiencia de este autor es compatible con el trabajo de Urrea y Quintín quienes mediante un detallado trabajo de corte etnográfico y estadístico consideraban el rap y la cultura hip-hop en Cali al finalizar el milenio del siguiente modo:

¹ Por “*ethos*” entendemos en este espacio una matriz relacional entre individuos de una comunidad, la cual incluye valores, actitudes, críticas y cierto nivel de consciencia con relación a lo que hacemos, proponemos y manifestamos en un tiempo actual o circunstancial.

Los grupos de rap constituyen la expresión cultural más importante de denuncia de segregación o exclusión social de la gente joven de la franja oriental y de ladera, con fuerte dosis de afirmación de autoestima, muchas de ellas a través de contenidos agresivos de sus líricas contra el racismo, la violencia, los estereotipos raciales y de pobreza que marcan las áreas orientales y de ladera de Cali. Hoy en día es un movimiento en expansión, que cuenta poco a poco en circulación con CD's de algunos grupos. La mayor parte de los grupos son masculinos pero han aparecido en los últimos tres años grupos de mujeres raperas (2000: 49)².

Algunos investigadores inclusive afirman que existe un hip-hop afrocolombiano, en el cual figuran artistas como Flaco Flow & Melanina, Zona Marginal (Cali Rap Cartel), Asilo 38 entre muchos otros (Dennis, 2012). En esta tendencia, Cali opera en un primer plano como punto focal de manifestaciones afroestéticas. Cuenca (2008: 26) después de tomar algunos testimonios de raperos caleños a finales de los noventa anotaba un nexo interesante respecto a la consciencia étnica que la escena tomaba producto de la reflexión y de la similitud social a propósito de la violencia sufrida en ambas latitudes del continente americano; "para nada resulta problemático que la realidad que viven los raperos negros estadounidenses nada tenga que ver con la que viven los raperos negros caleños, porque para estos últimos la situación de raza y la condición de raperos los acercan hasta "hermanarlos".

Recientemente en el antiguo continente africano la efervescencia de la escena del hip-hop en sus diversos países se ve reflejada en la compilación de Eric Charry (2012) quien junto a un grupo de investigadores permite continuar con la discusión de similitudes, distanciamientos, practicas, y demás procesos musicales raciales y étnicos entre raperos de diversas partes del planeta aunque con un claro sentido África-América, enlazando así las nuevas músicas africanas con el gran marco del estudio de las juventudes africanas del siglo XXI.

Tony Mitchell (2001: 7) reconocido estudioso de la música popular y editor de algunos libros sobre el hip-hop ubica también el rap en Colombia en su conocido libro *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA* y hace hincapié en el valor sociocultural de esta escena para las clases populares empezando el nuevo milenio. El encuentro entre raza y música es importante para comprender este tipo de dinámicas, en el sentido de que existen una serie de representaciones diferenciadas las cuales convergen con lo que Krims (2007: 23) identifica en la constitución de un "ethos urbano". Este paisaje, cruzado por la raza, lo étnico, la música y sus aspectos simbólicos en un nivel social *afectivo* y *emotivo*, nos indican que se puede considerar el rap como un producto cultural el cual encuentra en algunas asociaciones extra-musicales (luchas de etnia, raza y género) la cualidad simbólica del signo en la información musical.

Esto es, la idea de que este tipo de signo sonoro en la información musical nos remite a concebir la práctica de escucha misma de la música rap como una forma *indexical* (termino derivado del latín *index* y del griego *deixis*), es decir un vocabulario descriptivo parte de un *significado de carácter* en una relación espacio temporal "funcional" con un "contenido de contexto", espacio en el cual la lengua y la música figuran indudablemente como cultura (Duranti, 2003). Quizá este sea un punto focal entre los efectos del lenguaje y también de la música misma en sus aspectos socializadores.³

² Entre estos grupos femeninos se destacaban Las Esfinges, Sepia y la unión de diferentes raperas a nivel de ciudad conocida como La Colonia.

³ Respecto a este punto conviene realizar la siguiente aclaración planteada por Koelsch (2013: 157), la dimensión del significado musical, se puede delimitar de siete maneras agrupadas bajo tres clases; los aspectos "extra-musicales" de origen peirciano abarcan lo icónico, lo indexical y lo simbólico. Además aparece lo "intra-musical", y por ultimo "lo musicogénico" que recoge, lo físico, lo emocional y lo personal. Como identifica el mismo Koelsch el significado se escapa incluso que quien es el receptor de signo (ya sea funcional o indexical), debido a que éste no solo encuentra significado en un referente, por ejemplo, mucha gente escucha música sin saber que música oye o sin saber a qué se refiere, por lo tanto, el signo puede evocar algo en quién escucha y no significar nada con relación al individuo (2013: 157). Por otra parte, los indécicos pronombres personales (yo, tu, él), demostrativos (eso, ese, esta esto), o expresiones temporales (ahora, hoy, ayer), caracterizan el contexto y viabilizan aspectos centrales en la intencionalidad y la experiencia dotando de particularidad la enunciación humana. Es así, como dentro de una red de intención, o mejor una causación intencional, se encuentra también un trasfondo, el cual en el plano musical se puede entender como una experiencia en simultánea y particular, diríamos que es ahí cuando el signo que se encuentra dentro de la información musical actúa y, sobre todo, es percibido. Para la discusión sobre indexicalidad en la intencionalidad ver (Searle, 1992: 79) y sobre la idea de los aspectos icónicos, indexicales y simbólicos de la música ver (Cross, 2008: 158).

Algunos antropólogos lingüistas se refieren al concepto de “comunidad discursiva” para referirse a las formas de hablar de las comunidades de raperos y su uso del lenguaje. Para Morgan (2004: 6-7), las competencias comunicativas en los discursos y sus acciones en asociación con una serie de conocimientos locales, permiten identificar entre los interlocutores quien pertenece y quien no, quien es de adentro y quien es de afuera de determinada comunidad. Así, esta comunidad que hace uso de un *set* de señales discursivas, pone de manifiesto diferentes niveles de intercambio social (influencias, ideas, emociones, vínculos), un *ethos*. Si ponemos de relieve la práctica de la escucha de música en un nivel colectivo por ejemplo, podría decirnos mucho sobre el carácter socioculturalizador de la música escuchada y su experiencia compartida. En consecuencia, una “actitud musical” basada en el reconocimiento de un trasfondo y de una experiencia simultánea puede ser apropiada por el colectivo o comunidad de este modo. La idea de una “noción, de que los miembros de las comunidades discursivas trabajan en sus lenguajes como en sus productos sociales y culturales” (Morgan, 2004: 8), (entre ellos audiciones musicales grupales) otorga la posibilidad, como recuerda Morgan de identificar a comunidades musicales, también en su “surgimiento y conformación”, respecto a condiciones de discriminación por género, raza, clase o colonialidad, ya que no es solo el lenguaje quien nos remite a determinada comunidad, también ésta se encuentra inmersa en la adherencia de sus miembros a una serie de “normas compartidas” según la idea original del sociolingüista William Labov (1972).

4. Historicidad sonora: Hip-hop en la Cali de los noventa

Hasta este punto la producción de una expresión cultural –la música rap–, fue identificada desde diferentes perspectivas las cuales partían desde el significado y poder simbólico de la música en sí, hasta la conceptualización de la cultura hip-hop en sus aspectos socializadores. A la luz de estas ideas, proseguiremos con la presentación de algunos hallazgos de corte empírico y su relación con la transcendencia sociocultural del rap en la ciudad de Cali según los diversos datos recaudados en la investigación referida, la cual estuvo basada en el trabajo de campo, la bibliografía disponible, los testimonios de sus protagonistas y el material adquirido en el seno de esta escena musical.

5. Secuencialidad de trabajo en la producción musical de las canciones de rap caleño en la década del noventa

Para ubicar el trasfondo –en este caso tecnológico– de los álbumes musicales producidos en Cali o con los raperos de esta ciudad hasta el año 2000 y sus comienzos, fueron documentados 19 álbumes, con el objetivo de comprender la secuencialidad de sus formas de producción. Además, asistimos a algunos pequeños estudios musicales de la zona de Aguablanca y a los hogares de algunos coleccionistas y raperos destacados de la ciudad.

Tal es el caso de Lexus el Eslabon, Bade-Fer Shaolin y Jhon J Ulloa en Cali y Orador M.D.C y D-tk en Bogotá, al igual que en el archivo de algunos personajes de esta escena entrevistados. Tomando como ejemplo la Tabla 1 podemos decir que a excepción de la canción de *País en Guerra* de Zona Marginal la cual fue secuenciada por un teclado Yamaha (del cual desconocemos su modelo) y del álbum del grupo V.I.P. producido en computador, el resto de los discos y su parte musical o pistas (*tracks*) fue producido por los teclados: sintetizador TS 10 y secuencializador (sampler) ASR 10 de la marca *Ensoniq* y registrados en los formatos DAT y Super VHS.

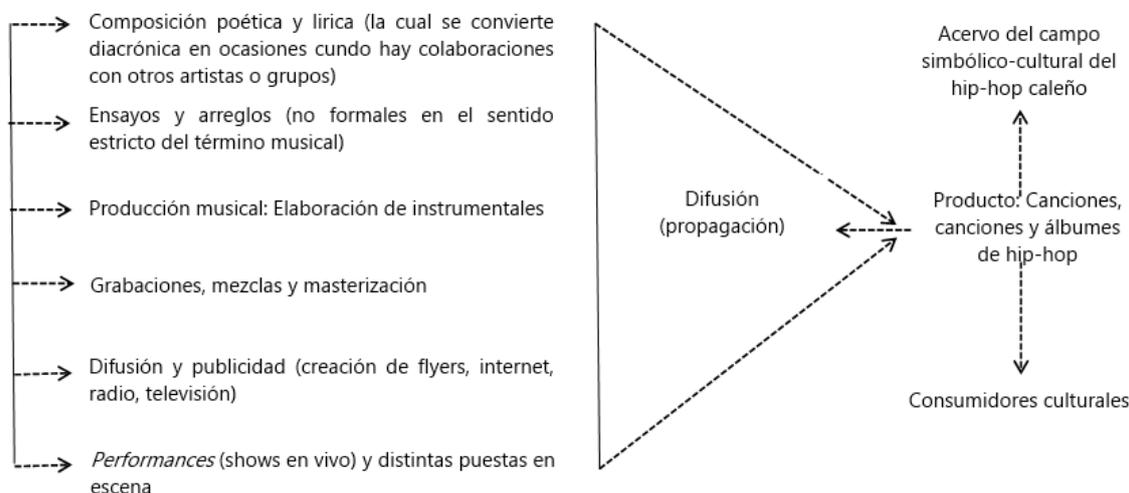
Tabla 1. Algunas canciones de rap relevantes en Cali hasta el año 2000

Grupo e integrantes	Canción	Sello	Ubicación Espacial (Barrios)	Año de aparición de la Canción
Colombia Rap Cartel (<i>Primera Fase, Gotas de Rap Negras o Blancas y Alianza Hip-Hop</i>) (Al Roc, Rocky, Inspector Faya, Kontent, Melissa, Cap, Javi (Tormento), Natrix, Mocho, Andersson (El Paisa), Tiko)	<i>Ghetto Boy</i>	Sin datos.	San Pedro/El Vergel (Cali), las Cruces (Bogotá), sin datos (Medellín), sin datos (Buenaventura) (producida por Cap y grabada por Cap y Tormento).	1996
Imperio (Mae, Puto, Maldito Cruel)	<i>La Justicia Que Arde</i>	Suicidio Producciones.	Paraíso/Salómia.	1998
Primera Fase (Al roc, Rocky, Smoka, Linder, Heladio, Pepe Lobo)	<i>Buck'em Down</i>	Sin datos.	San Pedro/El Vergel.	1995
Artefacto (Orador M.D.C. Shedda)	<i>Calles de Horror</i>	C.R.C. Productores /FDA Productos	El Poblado/El Retiro (grabada por Mae).	1998
Matanza Danza (Maligno, Zanguinario invitado: El Duende)	<i>Guitarra Sangre y Hacha</i>	C.R.C. Productores.	Antonio Nariño/El Retiro (grabada en Cristal Estudios)	1999
Zona Marginal (Blade-Fer Shaolin, Rico, Jhon J)	<i>País en Guerra</i>	Zona Producciones	La Unión de Vivienda Popular/ Alfonso Bonilla Aragón (producida por Carlos Ku y grabada en Cristal Estudio.	1999

Fuente: Elaboración propia.

Los resultados muestran que la secuencialidad y fases de producción de la música rap caleña en la década del noventa se pueden presentar como aparecen en la Figura 1.

Figura 1. Fases de producción de una canción de hip-hop en Cali en la década del noventa



Fuente: Elaboración propia.

Cómo podemos ver, en las distintas fases de producción de canciones de este tipo, se percibe todo un proceso de gestación el cual podríamos denominar de tipo microempresarial, ya que constaba de un trabajo básicamente "cooperativo". Podemos decir además, que en el diagrama anterior existen tres niveles de interrelación del trabajo adelantado por estos jóvenes; (1) un nivel sociocultural evidenciado por la construcción de una escena local del hip-hop con unas dinámicas de agenciamiento propias; (2) unas implicaciones corpóreas y físicas respecto a las funciones que cada agente elaboraría dentro de esta secuencia de trabajo; y (3) un aspecto material o tecnológico, el cual implicaba el manejo de aparatos electrónicos de grabación (*decks*, ingeniería de sonido, teclados) y reproducción musical (ondas sonoras).⁴

Por lo tanto, nace la necesidad de comprender las conexiones entre lo social y lo tecnológico, en la producción de los objetos musicales y sus vínculos culturales. Aparecen, además, formas de los usos de distintas instrumentaciones al lado de las posibilidades de asequibilidad de éstas. Cuestiones como la creación, el aprendizaje y el uso de técnicas de producción musical, el canto, la elaboración musical, la distribución (microempresarial) y sus modos de circulación, se entrecruzan con los testimonios y sentidos sociales de hacer música.

En esta última perspectiva, reportaba el corresponsal Douglas Farah (1996) para el *Washington Post*, el siguiente testimonio de Gerardo Moreno (del grupo caleño Tang Sweet, después Bomba de Tiempo) recuperado del diario *Seattle Times*:

"Estamos tratando de crear una conversación con la gente, así que cantar sobre lo que sabemos: el aborto, el desempleo, las drogas, la muerte," dijo Gerardo Moreno, de 19 años de edad, el líder del grupo. "La música es una forma de evitar la violencia, y nos mantiene" (Farah, 1996, noviembre 30, entrecorillado original).

Por otra parte, explicaban los miembros del Cali Rap Cartel en 1997 en una entrevista transmitida por el canal regional Telepacífico:

Usted habla de la violencia y quiere contrarrestarlo, o sea como estamos hablando ahora en las zonas donde nosotros vivimos saben que mayormente es en el Distrito de Aguablanca, donde se vive la violencia, las bandas, muchas veces las fuerzas públicas abusan ya... (...) Porque nuestra lirica es fuerte y todo eso no vamos a irnos a pelear con otro h.p. por... así no más. *No, nuestras líricas son para dejar la violencia*, bueno que son tonos fuertes pero es obvio que así lo escuchan más a uno, si uno se pone duro es que la gente lo escucha (Kofla, Poetas de la Oscuridad, Cali Rap Cartel, *Poesía afilada*, Universidad del Valle Televisión UV. TV. y Telepacífico 1997).

Bajo ese imaginario, en la revista pionera del rap caleño *Marabunta* en su presentación aclaraban los editores todos miembros activos y líderes del rap local, en aquel entonces:

Pretendemos por medio de esta revista abrir más puertas para la cultura urbana en Colombia, brindar elementos que apunten al reconocimiento del movimiento cultural HIP-HOP, dando a conocer no solamente el saber artístico musical de los grupos de Rap, sino también su ideología, conceptos y vivencias en cuanto al esfuerzo por poner a la vista la cultura Hip Hop (...) El momento es coyuntural y nuestros pensamientos en esta ocasión fortalecerán nuestro argumento empezando a producir lo que usted lector tiene en sus manos, comprendiendo que muchos se identificaran y otros muchos no conocen toda esta revolución de pensamientos que salen del pueblo y son para el pueblo. Sí, un trozo grande del pueblo somos quienes comenzamos con este trabajo que sigue evolucionando tanto en cantidad como en calidad (*Marabunta presentación*, 1998: 4).

⁴ Dentro de la música en general podemos hablar de tres dimensiones que componen las cualidades del sonido propiamente tal. Por un lado encontramos en la música; el ritmo, la armonía y la melodía. Por el otro, el sonido en el tiempo; el timbre (la sensibilidad, color del sonido), la frecuencia (el tono, el conteo) y la amplitud (el volumen, el sampleo). Y finalmente, como objeto en el espacio encontramos; la altura, la profundidad y la amplitud (Henriques, 2011). Ahora bien, sabemos que el sistema musical y sus niveles de organización presentan como mínimo seis elementos básicos; periodicidad, melodía, armonía, dinámicas, timbre y forma.

Las conexiones entre sociabilidad y música rap en muchos casos son directas, pero se esclarecen si situamos las necesidades comunicativas y expresivas de las juventudes contemporáneas. Una idea interesante respecto a la aparición del rap y su escenificación urbana es propuesta por el sociólogo constructivista Antoine Hennion cuando escribe:

El rap ha sido esta música-comunicación, contra las músicas-referencia: la verdad de la música no reside ni en la música ni en un colectivo reconstituido, sino en la actuación que tú puedas ofrecer, aquí y ahora, comparada con la de tu rival, con los medios de los que dispones (2003: 327).

Lo anterior, permite postular que en el marco referencial que encierra el discurso de la música rap de Cali aparezcan de manera constante marcas indexicales como, "pronombres personales"; "yo te digo", "escúchame", "demostrativos"; "este es el lugar y el momento", las cuales están provistas de indexicalidad narrativa, ofrecen cierta capacidad pragmática de enganche en los escuchas esto sí consideramos la capacidad de dotar de contexto de estas marcas en las conductas musicales e identificaciones culturales. Lo cual además, posee aspectos relacionados con el tiempo o ciertas situaciones temporales y demás marcadores contextuales que proveen significado. Algunos aspectos relacionados con las vivencias artísticas de los grupos raperos aquí estudiados, también nos permite comprender, la manera mediante la cual el rap y los demás géneros musicales circunscriptos a su escena, reaccionaban a las dinámicas de la violencia en la Cali de los noventa.

Tabla 2. Producciones de rap en Cali en los años 90 hasta el año 2003

Grupo e Integrantes	Álbum y formato	Sello	Ubicación Espacial (Barrios)	Año
Código Rap (James, Juan Josè, Carlos Catacolì, Jhonny, Pablo, Diego D.J.)	<i>Fuera de la Fila</i> (Sencillo)	Codiscos 39805232	Sin datos	1991
Los Generales R&R (Jhonky Barry (q.e.p.d.), Jhonny Jein, Propio Way, Rauliman, Chiqui Bryan, Freddy Willian)	Sin datos		Buenaventura/Cali	Sin datos
Cali Rap Cartel (Clave Latina, New Power, Primera Fase, Nueva Sentencia, Farsantes del Rap, M.C. Brayan & Dilurri M.C. y Doble Identidad.)	Sin datos	Univalle	Sin datos	1996
Los Generales (Propio Way, Bongo Man, O.P.P., Candy Man, Freddy Willian, Harry Boom, Antonio)	<i>Coge a tu negro</i> (C.D.)	Sony Music PTD 1433-96	Buenaventura/Cali	1996
Mentes Oscuras (Fénix Waira, Tanatos)	<i>La Divina Comedia</i> (cassette)	Mentes Oscuras	El Poblado/	1997
Imperio (Mae, Puto, Kruell)	<i>Septiembre 8</i> (cassette)	Suicidio Producciones	Paraíso/Salómia	1998
Zona Marginal (Blade-Fer Shaolin, Rico, Jhon J)	<i>La Expresión de Un Pueblo</i> (C.D.)	Zona Producciones	La Unión de Vivienda Popular/ Alfonso Bonilla Aragón	1999
Alianza NRP (Natrix, Rocky, El Paisa)	Colombianos de Barrio (D.C.) (cassette)	Sin datos	(Medellín/Cali)	1999
Bomba de Tiempo (Gallito, Julio, Morocha, Gerardo)		Sin datos	El Retiro	1999
Imperio (Mae, Puto, Kruell)	<i>1460 Días Infernales</i> (C.D.)	Suicidio Producciones	Paraíso/Salómia	1999
Asilo 38 (Al Roc, Rocky, Cap, D.R. Ganja, Smoka)	<i>La Hoguera</i> (C.D.)	Cap Producciones	San Pedro/El Vergel/Conquistadores (Cali/Bogotá)	2000

Cali Rap Cartel (Jhon J, Menester, Judio, Orador M.D.C. Detective, Enigma, Pife (q.e.p.d.), Jhaga, Shedda, Rico, Blade-Fer Shaolin)	<i>Armada Zomacimen</i> (cassette)	CRC Productores	El Poblado, El Retiro, La Unión de Vivienda Popular, Alfonso Bonilla Aragón, Antonio Nariño, El Vergel, Republica de Israel, Marroquín	2000
Cali Rap Cartel (Jhon J, Menester, Judio, Orador M.D.C. Detective, Enigma, Pife (q.e.p.d.), Jhaga, Shedda, Rico, Blade-Fer Shaolin)	<i>Cali Rap Cartel Parte I</i> (C.D.)	CRC Productores	El Poblado, El Retiro, La Unión de Vivienda Popular, Alfonso Bonilla Aragón, Antonio Nariño, El Vergel, Republica de Israel, Marroquín	2000
Nueva Granada (Cesar, Packo, Imbchi, Jhonny)	<i>Dejame Nacer</i>	F&M	Palmira	2000
Ghetto's Clan (Liri Gun, Play II Play, D`nia, Chupi, Relax, Hugo, El Almirante)	<i>Venciendo Obstáculos</i> (C.D.)	Cap Producciones	Charco Azul (Cali/Bogotá)	2000/ 2001
V.I.P. (G-Loba, Big Dollar, Lil Yiyo, Jr. Yein, Waltiño).	<i>Primera Fila</i>	Metiendo Mano Records	El Limonar/ Buenaventura	2000
Artefacto	<i>Versificadores</i> (C.D.)	C.R.C. Productores /FDA Productos	El Poblado/El Retiro	2002
Mesajeros	<i>Séptimo Sello</i> (C.D.)	CRC Productores		2002
Shaolin vs Roshy	<i>Primer Round</i> (C.D.)	Sen-Sey Records	Bonilla Aragón/El Poblado	2003

Fuente: Elaboración propia.

6. Violencia hacia jóvenes de sectores populares de Cali

Entre el año de 1995 y 1996 se llevó a cabo el programa PARCES⁵ en la ciudad de Cali. Fruto de esta iniciativa surgió el informe *A lo bien Parce*, el cual es un esfuerzo de distintas organizaciones nacionales no gubernamentales especializadas en derechos humanos (Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz, Centro de Investigaciones y Educación Popular –CINEP– y Defensa de los Niños Internacional D.N.I. Seccional Colombia), las cuales tenían como finalidad investigar las muertes sistemáticas de jóvenes en los distintos sectores populares de la ciudad de Cali. El informe es un estudio en profundidad basado en el trabajo barrial con los jóvenes de los parches⁶ y bandas de la ciudad, que con la ayuda de algunas organizaciones de corte comunitario denunciaron el exterminio sistemático de muchachos y muchachas como en el conocido caso del Centro de Capacitación y Reeducación Valle de Lili donde presuntamente fueron asesinados tres jóvenes del barrio el Vergel (comuna 15, ver capítulo primero del informe). En este texto se retoman en profundidad cuatro casos de violencia contra los jóvenes; el caso de la muerte de los jóvenes de Valle del Lili, el conflicto entre el barrio el Vergel y El Retiro, el exterminio de la Banda del Pozo y los allanamientos ilegales por parte de la fuerza pública a algunas viviendas del barrio Belén situado en la comuna 20.

Estadísticas publicadas por el proyecto Epidemiología de la Violencia, (...) registraron 6.123 homicidios ocurridos en Cali entre enero de 1993 y diciembre de 1995, de los cuales 3.387 (el 55.31%) correspondían a víctimas que contaban entre 15 y 30 años y más del 80% de ellos ocurrieron en barrios

⁵ Programa PARCES: programa de atención a jóvenes en alto riesgo de Cali (DESEPAZ, Alcaldía de Santiago de Cali, Corporación Juan Bosco).

⁶ La palabra "parche" hace relación a los grupos barriales de jóvenes.

de estratos 1, 2 y 3, que son los de menor nivel socioeconómico (Informe de Organismos no Gubernamentales de Derechos Humanos, 1996: 13).

Así mismo, el informe encuentra como parte causal de la violencia contra los jóvenes en los barrios populares de Cali, factores influyentes como la falta de empleo (irresponsabilidad estatal), la falta de educación, la denominada limpieza social por algunos miembros de la fuerza pública y fuerzas oscuras (capuchos y milicias), problemas entre bandas de jóvenes por motivos barriales y la conformación de pandillas por parte de éstos, el narcotráfico, la prensa amarillista de la ciudad y los noticieros de televisión locales, entre otros. A esta dinámica monstruosa de violencia contra los jóvenes de estos sectores, el informe la cataloga como la "legitimación social del genocidio".

Las instituciones cívicas, académicas, religiosas y políticas son arrastradas acriticamente por estos imaginarios; por las lecturas selectivas de la problemática; por los pragmatismos y urgencias de las "políticas de ciudadanía". Como resultado de todo esto se va imponiendo la Legitimación Social de la "Limpieza". Juntas Administradoras Locales y Juntas de Acción Comunal han ido ya demasiado lejos en su contemporización con las "estrategias de limpieza social" agenciadas por el Estado, en alianza con sectores industriales, comerciales o del narcotráfico. Incluso asociaciones de padres de familia, instituciones educativas y religiosas han optado por tolerar y a veces por asentir a esa estrategia, así sea con un silencio cómplice (Informe de Organismos no Gubernamentales de Derechos Humanos, 1996: 107).

La situación crítica de la juventud caleña de las barriadas, fue tan grave que incluso en la década de los noventa se registraron gran número de masacres sobre esta población:

Según Desepaz, en 1996 de los 2.069 homicidios ocurridos en la ciudad de Cali, 1.217 (58,2%) correspondieron a individuos entre el rango de edad de 10–29 años. Entre 1993 y 1997, según esta dependencia de la alcaldía de Cali, de los 5.006 homicidios cometidos contra jóvenes (15–29 años) en la ciudad, 1.724 (34,4%) ocurrieron en las comunas 13, 14 y 15 (Distrito de Aguablanca) y en la comuna 20 (Siloé) (Vélez, 2009: 303).

¿Repercuten estos indicadores en la creación de la música rap creada en sectores populares de la ciudad de Cali?, ¿Influía esta problemática en la recepción dinámica de la música hip-hop que abordaba esta problemática?, ¿Pueden existir vínculos directos entre la violencia vivida por un grupo de jóvenes y una posible repuesta étnica musicalizada? Para Urrea y Ortiz es clara la relación entre el color de la piel, la desigualdad y la violencia hacia los jóvenes:

Aunque la violencia urbana en Cali no puede explicarse directamente por la pobreza, sí parece ser que entre sus principales víctimas están jóvenes negros de las áreas más pobres de la ciudad, especialmente de la franja oriental y en este sentido es un factor más de desigualdad y de profundización de la pobreza urbana vía discriminación con un fuerte ingrediente socio-racial (1999: 57).

Tabla 3. Muertes violentas y estratificación en la ciudad de Cali, para 1996

Modalidad hecho delictivo	Estrato							Total
	Uno	Dos	Tres	Cuatro	Cinco	Seis	S.I.	
Homicidio	84.9	77.6	68.1	65.4	59.8	54.3	51.7	70.2
Acc. Tran.	6.1	11.0	21.3	19.9	25.0	25.7	31.2	17.8
Pres. Suic.	1.4	4.7	4.2	8.1	6.7	11.4	2.9	4.2
Pos. Acci.	6.9	5.5	5.8	6.6	5.8	8.6	9.8	6.4
Otros y S.I.	0.7	1.1	0.5	---	2.6	---	4.3	1.3
Total	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0
N	423	762	947	136	224	35	346	2873

Fuente: Datos registrados por la Policía Metropolitana de Cali. Cálculos elaborados por (Guzmán, 1999: 54).

La Tabla 3 nos permite evidenciar como los estratos más bajos sufren una forma de violencia mucho más significativa que los estratos altos. Aun así, es pertinente decir que la violencia en la ciudad en Cali para la fecha era una problemática de ciudad, ya que en todos los estratos los homicidios fueron registrados y de manera significativa, se podría concluir que la violencia no respetaba ningún espacio delimitado de la ciudad, aunque predomine la muerte por homicidio en los primeros tres estratos siendo este inversamente proporcional, es decir, a menor estrato mayor muerte por homicidios y viceversa.

7. A modo de conclusión

Hemos intentado demostrar como la música puede –en el contexto de una escena juvenil de su producción–, intervenir la ciudad y además, escenificar diversas apuestas étnicas, sociocríticas, artísticas y comunicativas con el fin de manifestar la expresividad que emana en contra de problemáticas producto de la violencia sistemática, la segregación socioespacial y la marginación económica. Por lo tanto, el título de este artículo “Los hijos de la violencia y la segregación; la escena afrojuvenil del rap en la Cali, Colombia de los noventa” busca recrear el contexto histórico donde una manifestación sonora a nivel ciudadano con diferentes núcleos urbanos, interioriza la experiencia de hacer música con relación a vivencia compartida, la muerte sistemática, la discriminación racial y las ganas de hacer cultura en medio de las diversas contradicciones que nos impone el mundo capitalista actual, en especial el negocio de la industria musical acentuado en el estereotipo racial.

Referencias bibliográficas

- Banfield, W. C. (2010): *Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy. An Interpretive History from Spirituals to Hip Hop*. Lanham: Scarecrow.
- Caldeira, T. (2010): *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Buenos Aires-Barcelona: Katz-Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Charry, E. Ed. (2012): *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington, Ind: Indiana University Press,
- Cuenca, J. (2001): *La construcción de identidades sociales en un grupo de raperos*. Cali: Escuela de Sociología, Universidad del Valle. [Tesis de maestría].
- (2008): “Identidades sociales en jóvenes de sectores populares aproximaciones a un grupo de raperos”, *Culturales*, IV (007): 7-42.
- Cross, I. (2008): “Musicality and the human capacity for culture”, *Musicae Scientiae*, 12 (1 suppl): 147–167. <http://dx.doi.org/10.1177/1029864908012001071>
- Darby, D. y Shelvy T. (Ed.): *Hip-Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason (Popular Culture and Philosophy)*, Open Court Publishing, 2005.
- Dennis, C. (2012): *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Duranti, A. (2003): “Language as Culture in U.S. Anthropology; Three Paradigms”, *Current Anthropology*, 44 (3): 323-347. <http://dx.doi.org/10.1086/368118>
- Farah, D. (1996): “Youth Use Rap to Urge End to Strife Born Out of Cali Cartel”, *The Seattle Times*. [01-10-2014] Disponible en web: <http://community.seattletimes.nwsources.com/archive/?date=19961130&slug=2362376>
- Gans, H. J. (1979): “Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in America”, *Ethnic and Racial Studies*, 2 (1): 1-20. <http://dx.doi.org/10.1080/01419870.1979.9993248>
- Guzmán, Á. (1999): “Violencia urbana y pobreza”, en Urrea, F. y Ortiz, C. H. Eds.: *Patrones sociodemográficos, pobreza y mercado laboral en Cali*. 45-56. Cali: Documento elaborado para el Banco Mundial.
- Hennion, A. (2003): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Henriques, J. (2011): *Sonic Bodies Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.
- Informe de Organismos no Gubernamentales de Derechos Humanos (1996): *A lo bien, Parce*. Cali.

- Koelsch, S. (2013): *Brain and Music*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Krims, A. (2007): *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- Labov, W. (1972): *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Marabunta. (1998): "Presentación", *Editorial*, 1: 4.
- Mitchell, T. (2001): "Introduction. Another Root - Hip-hop Outside the USA", en Mitchell, T. Ed.: *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA*: 1-38. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Morgan, M. (2004): "Speech Community", en Duranti, A. Ed.: *A Companion to Linguistic Anthropology*: 3-22. Malden, MA: Blackwell.
- Pratt, T. (2000a): "The rap cartel and other tales from Colombia", *The UNESCO Courier*: 38-39.
- (2000b): "The Rap Cartel, World Records, and Other Tales From Colombia", *Alternet*. [01-10-2014] Disponible en http://www.alternet.org/story/9819/the_rap_cartel_world_records_and_other_tales_from_colombia web:
- Searle, J. (1992): *Intencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos.
- Universidad del Valle Televisión UV. TV. y Telepacífico. (1997): "*Cali Rap Cartel. Poesía afilada*", Cali.
- Urrea, F. y Ortiz, C. H. Eds. (1999): *Patrones sociodemográficos, pobreza y mercado laboral en Cali*. Cali: Documento elaborado para el Banco Mundial.
- Urrea, F. y Quintín, P. (2000): *Jóvenes negros de barriadas populares en Cali. entre masculinidades hegemónicas y marginales*. Cali: CIDSE.
- Vélez, A. (2009): "Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7 (1): 289-320.
- Wade, P. (1999): "Working Culture. Making Cultural Identities in Cali, Colombia", *Current Anthropology*, 40 (4), 449-471. <http://dx.doi.org/10.2307/2991380>
- Waxer, L. (2003 [1997]): "Salsa, Champeta y Rap: los sonidos negros y las identidades negras en afrocolombia", *Boletín Música*, 11-12: 19-30.
- West, C. (2005): "Foreword", en Darby, D. y Shelby, T. Eds.: *Hip Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason*. Chicago: Open Court.

Breve CV del autor

Juan David Luján es Licenciado en Educación Artística y Magister en Investigación Social Interdisciplinaria. Sus campos de acción son diversos, desde la investigación de diferentes aspectos raciales, hasta la etnomusicología desde un plano transdisciplinar. Realizó su trabajo de campo en San Basilio de Palenque analizando los aspectos estéticos y religiosos del ritual del Lumbalú propio de esa comunidad. Su tesis de maestría también se centra en aspectos derivados de la afrocolombianidad y su estudio, abordando el caso de los raperos de la ciudad de Cali en la década del noventa. Tiene diferentes publicaciones respecto a temas pedagógicos, juveniles, infantiles y de innovación educativa.

La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica*

Violence against women in music: A methodological approach

María Gómez Escarda

Universidad Rey Juan Carlos, España.
maria.gomez@urjc.es

Rubén J. Pérez Redondo

Universidad Rey Juan Carlos, España.
rubenjose.perez@urjc.es

Recibido: 04-04-2016
Aceptado: 25-04-2016



Resumen

El contexto creativo del que surgen las canciones se proyecta en su temática y refleja la forma de pensar, percibir y debatir los problemas sociales que le son propios, entre ellos, la violencia contra las mujeres. El presente trabajo perfila la estrategia metodológica que los autores vienen desarrollando al objeto de analizar el contenido de las canciones y los elementos que las condicionan en términos de su relación con la violencia contra las mujeres. Se han definido y operacionalizado diversas variables teniendo en cuenta la información extraída de diferentes fuentes secundarias, estudios teóricos y empíricos previos sobre la cuestión. Aspectos como la caracterización de la violencia; los posibles efectos generadores, catalizadores y/o potenciadores; las consecuencias de la violencia; la influencia y el apoyo por parte del entorno; y los recursos discursivos utilizados son analizados a partir de una muestra de canciones estadísticamente representativa sobre la que se desarrollarán los correspondientes análisis cuantitativos y cualitativos.

Palabras clave: música popular, canciones, denuncia, igualdad, socialización.

Abstract

The creative context of the songs reflects the way of thinking, perceiving and discuss the social problems of its own, including violence against women. This paper outlines the strategy that the authors are developing in order to analyze the content of the songs and elements that condition in terms of its relation to violence against women. They have been defined and operationalized several variables taking into account the information extracted from different secondary sources, previous theoretical and empirical studies on the issue. Aspects such as the characterization of violence; possible generating effects, catalysts and/or enhancers; the consequences of violence; the influence and support from the environment; and discursive resources used are analyzed from a statistically representative sample songs on which the quantitative and qualitative analyzes will be developed.

Key words: Popular Music, Songs, Complaint, Equality, Socializing.

Summary

1. Introducción | 2. Objetivos, metodología y descripción de variables | 3. Conclusiones | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Gómez Escarda, M. y Pérez Redondo, R. J. (2016): "La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 189-196. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.115>

* El presente trabajo perfila la estrategia metodológica que se está aplicando en la línea de investigación que sobre Sociología de la Música desarrollan, además de los autores, Jaime Hormigos Ruiz y Salvador Perelló Oliver.

1. Introducción

La violencia contra las mujeres no es un fenómeno reciente, algunos estudios ponen de manifiesto que el patriarcado representaba “el orden simbólico ya en las comunidades griegas y que, esta dominación masculina, se sustentaba en distintas formas de violencia (simbólica, psicológica o invisible, sexual, y física o material)” (Molas 2006: 227). Por tanto, en los cimientos de la civilización occidental se encuentran ya las raíces de la violencia y discriminación que, en la actualidad, “sufren las mujeres a nivel mundial con independencia de su edad, estado civil, raza, religión o clase social” (Molas, 2006: 230). La tradición judeo-cristiana ha creado una estructura social patriarcal y jerarquizada económica y socialmente. Los preceptos establecidos marcan una diferencia “naturalizada” entre hombres y mujeres, relegando a las mujeres a un segundo plano y limitando sus funciones a las de madres y esposas (Andrés, 2005: 27, 29; Gallego y García: 2011, 38).

La violencia y la desigualdad son prácticas aprendidas en “un proceso de socialización machista y violento, no son prácticas naturales en los hombres por su condición anatómica o genética” por lo tanto no son inamovibles (Venegas, 2010: 1788-179). Por consiguiente, la violencia contra las mujeres no es un problema individual o una cuestión privada, sino que es en un problema social (Venegas, 2010: 168; Casique, 2007: 13; Díez, 2007: 128; Cala, 2011: 18; Lorente, 2007: 29). La consideración de este tipo de violencia como problema social supone no sólo su visibilización sino una nueva forma de afrontar la cuestión pasando del nivel micro (problema individual y particular) al nivel macro (problema social).

La música, especialmente en sus formas más populares, no ha sido ajena a entrar en el discurso de la violencia contra las mujeres. Lo ha hecho, es su aspecto más positivo, mostrando el problema en unos casos o denunciando la situación en otros y, en los casos más negativos, proyectando estereotipos que sitúan al hombre y a la mujer en posiciones sociales distintas, incluso llegando a justificar y a potenciar la aparición de esta violencia contra las mujeres. Asimismo, la música refleja el contexto social en el cual es creada y alude a sujetos que comparten este contexto, por lo que es una forma de acceder a la visión de la realidad de un grupo y del conocimiento de su entorno (Carballo, 2006: 32) y transmite sentimientos y emociones que toman significado en mensajes que se interpretan en un contexto comunicativo dado.

A la hora de analizar la composición de las canciones que nos rodean se debe tener en cuenta que dicha composición se crea en base a la forma de escuchar que está presente en un tipo de sociedad y que se ha ido construyendo a través del tiempo. Esta forma de escuchar llevará implícita una forma de entender la sociedad y, por tanto, las canciones que se crean en un contexto dado llevan en su temática el reflejo de la manera de pensar, percibir y debatir sus problemas sociales. Por tanto, se puede afirmar que las canciones se componen con la intención de establecer una relación con referentes culturales y se destinan intencionalmente a conmover a los individuos que forman parte de una sociedad (Alcalde, 2007: 23).

Las sociedades contemporáneas ven en la música una herramienta de comunicación emocional, por tanto, compartir valores culturales a través de las canciones puede ayudar a forjar lazos de solidaridad que inspiran, motivan, unen y mueven a la acción (Levitin, 2014: 75). Las canciones generan en nosotros imágenes sonoras coherentes a través de las cuales percibimos una forma particular de entender la sociedad que variará dependiendo de la configuración del contexto en el que escuchamos. De este modo, se puede escuchar la misma canción una y otra vez matizando en cada escucha el significado final que se percibe, esta percepción la se llevará a cabo en base a los patrones culturales repetidos que nos marca nuestra estructura social en cada momento. La repetición, de un ritmo, de una temática, de expresiones concretas, etc. es algo esperado por nuestro oído musical cuando le exponemos a las canciones, ya que ahí se pretende conseguir un sentimiento de identidad entre el tipo de sociedad de la que trata la canción, el intérprete y el público que finalmente la recibe. En el análisis formal de una pieza musical se conectan aspectos específicamente musicales con otros comprensibles desde el lenguaje y desde los procesos de percepción (Alcalde, 2007: 102).

En muchos casos, no se trata tanto de componer un tema con una estructura perfecta, sino de manifestar una idea capaz de comunicar y emocionar al público que finalmente la escucha y recibe su mensaje. De este modo, se puede afirmar que las canciones forman parte de una red de sentido más amplia que se conecta con otras dimensiones musicales y extramusicales de la experiencia del oyente a través de códigos socializados (Alcalde, 2007: 115).

Para poder extraer todo el mensaje comunicativo que puede llegar a transmitir una canción es necesario ponerla en contacto con el contexto social al que representa y del que se sirve para adquirir sentido. Las canciones son herramientas fundamentales de educación que, bien utilizadas, pueden fomentar valores sociales y activar movimientos de opinión hasta el punto de que, en la actualidad, ocupan un importante espacio en la construcción social de la realidad, ya sea para legitimar los fenómenos sociales o para ponerlos en cuestión (Venegas, 2010: 174). Las canciones son un elemento clave para desarrollar la memoria social y, por tanto, esenciales en la vida cotidiana como una forma perfecta de transmitir información (Levitin, 2014: 18).

2. Objetivos, metodología y descripción de variables

El objetivo general de la línea de investigación que perfila el presente trabajo, es estudiar de qué manera se trata dentro de la música el tema de la violencia contra las mujeres. Como objetivos específicos se plantean los siguientes: (1) conocer las características estructurales de las canciones y los grupos y/ solistas; (2) caracterizar la violencia dentro de las canciones; (3) establecer los posibles efectos generadores, catalizadores y/o potenciadores que puedan aparecer; (4) estudiar la presencia de las consecuencias de la violencia en las canciones; (5) analizar, en su caso, las condiciones relativas al entorno familiar y/o social; (6) observar los diferentes recursos discursivos utilizados.

En aras de la consecución de estos objetivos específicos se ha llevado a cabo una exploración exhaustiva con el fin de encontrar aquellas canciones que trataran en sus letras el tema planteado. Se pretende recoger una muestra que se corresponda con la práctica totalidad del universo de canciones contra la violencia hacia las mujeres en la música española, por lo tanto la representatividad y significación están garantizadas.

En la búsqueda preliminar de canciones se ha observado que junto a las que tratan la cuestión de la violencia contra las mujeres desde una perspectiva crítica, hay un número representativo de temas que, lejos de denunciar la situación, más bien pueden contribuir a generar un discurso que favorece la discriminación y la sumisión de la mujer. Se seleccionarán algunos ejemplos de este tipo de canciones con el fin de observar las diferencias en relación a su contenido al objeto de poner de manifiesto que, debido al poder socializador de la música, se hace necesario supervisar de alguna manera el mensaje con el fin de evitar la reproducción de estereotipos que puedan fomentar el uso de la violencia contra las mujeres.

El análisis del contenido de las canciones nos va a permitir examinar minuciosamente sus letras "con el objeto de conocer la estructura interna de los mensajes, sus elementos constituyentes y su funcionamiento para inferir e interpretar los fenómenos sociales (...) teniendo en cuenta que el objetivo primario de este método es la representación rigurosa del conjunto de los mensajes de análisis, su aplicación necesita traducir esa información en datos cuantitativos y numéricos" (Perelló y Muela, 2013: 34-35). Lógicamente, a la hora de analizar los datos obtenidos seleccionaremos una estrategia cuantitativa, centrándonos en la distribución de frecuencias y en la aplicación de estadísticos con el fin de conocer la posible asociación entre variables.

Las letras de las canciones se transcribirán a la vez que se estudia su contenido con el fin de recoger información sobre las siguientes variables: características estructurales; caracterización de la violencia; efectos generadores, catalizadores y/o potenciadores; consecuencias de la violencia; entorno; y recursos discursivos. Evidentemente la elección de estas variables no se ha realizado al azar, cada una de ellas está relacionada con diferentes aspectos relevantes para la investigación. Las variables han sido seleccionadas teniendo en cuenta la información extraída de diferentes fuentes secundarias, estudios teóricos y empíricos previos sobre la cuestión, que han resultado muy útiles a la hora de orientar el trabajo. Se describen a continuación las variables recogidas y la justificación de la elección de las mismas.

(1) *Características estructurales: año, década, estilo, puesta en escena; distribución a un público masivo o a un público específico; formato single y/o formato vídeo; y duración de la canción; sexo del autor y/o autores; y sexo de los miembros del grupo y/o solista.* El año y la década son consideradas variables clave que van a permitir observar si las canciones contra la violencia hacia las mujeres son más numerosas en aquellos periodos en los que la concienciación social y el desarrollo normativo a este respecto han sido

también mayores.

El análisis del texto de la canción es importante pero no puede ser interpretado sin la parte musical ya que se entiende que cuando la letra de una canción se aísla de la música deja de transmitir el mismo significado. La melodía y el ritmo de la música ofrecen el armazón perfecto para la construcción del significado. Por este motivo se considerará necesario analizar las canciones en relación con los distintos estilos musicales más distribuidos en nuestra sociedad: pop, rock, heavy metal, punk, hip-hop/rap y otros, ya que, es posible que haya estilos musicales que se adapten más a los textos de protesta contra la violencia de género que otros. En estos casos, la melodía y la armonía proporcionan una especie de contexto armónico-textual que dotan de más potencia al discurso reivindicativo. El rechazo o la preferencia por un determinado tipo de música condiciona mucho la manera en que el oyente percibe el discurso que está inmerso en la canción (Hormigos, 2012: 77). Dicha percepción va unida a la frecuencia auditiva de algunos géneros y a la predisposición "social" a un determinado gusto musical. De este modo la distinta distribución de contenidos musicales que proyecta nuestra sociedad influye, de manera directa, en la recepción del mensaje contra la violencia de género que llega al individuo. Si el mensaje va unido a un tipo de música muy distribuido (pop o rock) llegará con más nitidez, mientras que si el mensaje va unido a un tipo de música que se distribuye poco dentro de nuestra sociedad (heavy metal, punk o rap) puede llegar a pasar inadvertido. En otras ocasiones, el prejuicio que establece el oyente sobre determinados géneros sonoros no favorece en nada la transmisión ni la escucha. Por otro lado, hay muchas ocasiones en las que los valores negativos van inmersos en géneros musicales muy escuchados y de gran éxito en nuestra sociedad. En este caso, a la hora de la recepción musical, suele primar más el ritmo de la canción que el mensaje de la letra estableciéndose una escucha más simple que oculta los valores negativos que puede llegar a transmitir la canción (Pérez y Hormigos, 2012: 73).

Por tanto, la distribución de las canciones es una variable clave en el presente estudio debido a la importancia que tiene en la difusión del mensaje el hecho de que esté dirigido a un público masivo o a uno específico. Para establecer esta distribución se tendrá en cuenta el formato observando si los temas se han publicado en "single" y si se puede acceder al vídeo oficial a través del canal Youtube. Se entiende que estas dos dimensiones son elementos significativos de una mejor distribución del tema y favorecen más la recepción del mismo por parte del oyente.

En lo que respecta al sexo de los autores y/o de los miembros del grupo y/o solistas se tendrá en cuenta si son mujeres, hombres o si hay representantes de ambos sexos. En el caso de que la presencia masculina sea superior que la femenina se podría inducir que los hombres son plenamente conscientes de lo que supone la violencia contra las mujeres y, de hecho, utilizan sus canciones para criticar este tipo de situaciones y concienciar a sus seguidores sobre la violencia contra las mujeres.

(2) *Caracterización de la violencia: fomenta la violencia (violencia psicológica; física; y/o sexual); denuncia la violencia; víctima (adulto; niño/a); ciclo de la violencia (inicio de la relación; tipo de inicio de la relación; inicio de los malos tratos; reconstrucción de identidad y empoderamiento); destinatario de la canción (víctima; maltratador; sociedad); tipo de agresión (física y/o psicológica); herramientas usadas en la agresión (arma blanca; arma de fuego; otras).* En este apartado se dividirá la muestra teniendo en cuenta si las canciones denuncian o fomentan la violencia, sea física, psicológica y/o sexual. Asimismo, se recogerán datos sobre el tipo de víctima del que se trata, normalmente adultos y/o niños. En cuanto al ciclo de la violencia en la literatura se suelen establecer tres etapas: la primera fase o de tensión, la segunda fase o de agresión y la tercera fase o de calma y conciliación, también conocida como "luna de miel" (Walker, 1980; Cala et al., 2011: 31-32; Jara y Romero, 2010: 276). Tras estas fases se podría añadir la fase de "ruptura del círculo" o "ruta crítica" (Sagot, 2000: 88) que depende de la existencia de factores inhibidores que frenan la capacidad de las mujeres de salir de la violencia (no tener un lugar a donde ir, la inexistencia de redes familiares, la necesidad de mantener las apariencias, etc.) y de factores impulsores que son aquellos que favorecen que las mujeres puedan salir de la situación de violencia (independencia económica, apoyo de las redes, conciencia de autocuidado, etc.) (Gallego y García, 2011: 101). En esta última fase de ruptura uno de los principales objetivos es conseguir el empoderamiento de las mujeres, es decir, que puedan recuperar el control de sus vidas y su capacidad de decisión, incrementando su autoestima y su bienestar psicológico. Dentro de estas estrategias destaca el mantenerse activas; autoafirmarse por oposición al agresor; descubrir y llenar el vacío; recomponer redes sociales y recuperar relaciones; escucharse a sí

mismas y quererse (Cala, 2011: 83). Precisamente en las letras de las canciones se observará la presencia de todas y/o alguna de estas fases.

Las canciones contra la violencia hacia las mujeres pueden estar destinadas, asimismo, hacia la propia víctima, hacia los maltratadores y/o hacia la sociedad. En cada uno de los casos el mensaje podría ser diferente; en las canciones dirigidas hacia las víctimas es posible que las letras de las canciones se orienten hacia el citado empoderamiento; en el caso de los maltratadores el mensaje seguramente será crítico e incluso violento; y en las letras dirigidas hacia la sociedad, se buscará la concienciación y la implicación de misma en la lucha contra la violencia hacia las mujeres.

Dentro de este grupo de variables se observará, por último, si se citan herramientas que hayan sido utilizadas en la fase de agresión (armas blancas, armas de fuego u otras).

(3) *Efectos generadores, catalizadores y/o potenciadores: alcohol; drogas; problemas sociales del agresor; problemas sociales de la víctima; malos tratos durante la infancia (víctima y/o maltratador)*. En los estudios analizados se pone de manifiesto la presencia de ciertos agentes que pueden favorecer la aparición de la violencia contra las mujeres. Dos de los principales elementos recogidos en la bibliografía son el alcohol y/o las drogas. El número de sentencias por homicidio o asesinato de mujeres en los que el alcohol o las drogas son consideradas atenuantes es muy reducido, sin embargo, sorprende que esto sea posible. En muchas ocasiones estos elementos sirven como excusa para el maltratador y como elemento para justificar por parte de la víctima la conducta del agresor (Lorente, 2009: 44-47). En este trabajo se observará si, efectivamente, en las canciones están presentes o no estas cuestiones.

Se recogerán asimismo cuestiones relacionadas con la situación social de las víctimas y los maltratadores. Relacionando la violencia contra las mujeres con la clase social, en numerosas ocasiones se ha afirmado que este tipo de violencia está más presente en las clases bajas (García, 2008: 107-145), sin embargo, los datos muestran que no existe un único perfil de víctima ni de maltratador.

Los estudios previos muestran que los niños y niñas expuestos a la violencia en el hogar (física, psicológica, sexual, emocional o intelectual) presentan mayores probabilidades de sufrir problemas emocionales y de conducta (ansiedad, depresión, mal rendimiento escolar, baja autoestima, pesadillas, etc.) y de repetir dichos comportamientos en la adolescencia y la edad adulta si no son "rehabilitados" en la infancia (Suaia et al., 2014: 4; Krug et al., 2002: 112; Dankoski et al., 2006), por esta razón se ha creído necesario incluir también si en las letras de las canciones víctimas y/o maltratadores sufrieron malos tratos en su infancia.

(4) *Consecuencias de la violencia: víctima (psicológicas y/o físicas); hijos e hijas (psicológicas y/o físicas); maltratador (legales; familiares; entorno; físicas)*. Las consecuencias de la violencia en las víctimas, en los hijos e hijas y en los maltratadores también se incluirán en el presente estudio. Las consecuencias sobre las víctimas pueden ser psicológicas y/o físicas, pudiendo llegar incluso a la muerte. Sin embargo, en numerosas ocasiones el maltratador ejerce la violencia, no sólo hacia su pareja, sino también hacia otros miembros de la familia, principalmente los hijos e hijas. Esta violencia se puede ejercer de una manera directa o indirecta, es decir, teniendo que estar expuestos a la violencia contra su madre y en cualquier caso siendo testigos de modelos de comportamiento violentos (Expósito, 2012: 4; Cala, 2012: 37; Lorente, 2007: 25; Gallego y García, 2011: 113). En lo que respecta a las consecuencias en los maltratadores se incluirán en el estudio las consecuencias legales (prisión, orden de alejamiento, etc.); las consecuencias familiares (separación, ruptura de las relaciones familiares, etc.); el rechazo del entorno (amigos, compañeros de trabajo, vecinos, etc.); y las consecuencias físicas derivadas de la defensa propia o de la venganza por parte de sus víctimas, llegando incluso a la muerte del agresor.

(5) *Entorno: familia (influencia y/o apoyo); grupo de pares (influencia y/o apoyo); sistema educativo (influencia y/o apoyo); medios de comunicación (influencia y/o apoyo); religión/Iglesia (influencia y/o apoyo); justicia/normativa (influencia y/o apoyo)*. Como se ha expuesto la capacidad que tienen muchas mujeres de escapar de la situación de violencia que están viviendo depende de factores inhibidores y de factores impulsores que son aquellos que favorecen que las mujeres puedan salir de esa situación. Por ello, en este apartado, se recogerá información sobre la influencia y el apoyo de diferentes agentes presentes en el entorno de la víctima, entre ellos, la familia, los pares, el sistema educativo, los medios de comunicación, la religión/Iglesia y/o la justicia/normativa. Además, se observará si la influencia y/o el

apoyo están presentes o no en las letras, y si esta influencia es positiva o negativa para las mujeres víctimas de violencia, porque puede que las mujeres reciban el apoyo, por ejemplo, de sus familias, pero que éstas no faciliten el que la mujer acabe con su relación por diferentes motivos (el "qué dirán", los valores patriarcales y machistas recibidos, etc.)

(6) Recursos *discursivos*: *palabras malsonantes*; *grafía diferente*. El estudio se completará, por último, recogiendo cuestiones relacionadas con la manera de expresarse en las canciones. Se va a tener en cuenta en este caso la presencia o ausencia de palabras malsonantes y si se utiliza o no una grafía diferente a la establecida por la norma. Estas variables resultan interesantes en dos sentidos. Por un lado, es probable que en ciertos estilos sea más frecuente encontrar estas características. Por otro lado, hay que tener en cuenta el público al que pueden llegar este tipo de canciones. El hecho de que se utilice este tipo de palabras en las canciones puede actuar como un filtro, por ejemplo, en el caso de los niños/niñas y de los adolescentes. Las familias pueden limitar su escucha por creer que no son un buen ejemplo para sus descendientes, sin embargo, habría que plantear si es mejor que se escuchen estas canciones cuyo mensaje está dirigido a la denuncia y la lucha contra la violencia hacia las mujeres, a pesar de utilizar un lenguaje o una grafía inapropiados, o que escuchen otras en las que el mensaje puede fomentar de manera latente o manifiesta dicha violencia.

3. Conclusiones

La presente línea de investigación se encuentra en una fase incipiente y, obviamente, los resultados detallados del estudio serán objeto de interpretación en futuros trabajos. No obstante, teniendo en cuenta que el análisis del contenido de las letras de las canciones se va a realizar en base a las variables especificadas en el apartado anterior, se puede anticipar que los resultados obtenidos van a ser estructurados en tres bloques: en el primer bloque, se desarrollará un análisis meramente descriptivo estableciendo las frecuencias y la asociación entre las variables, en su caso. En el segundo bloque, se profundizará en el análisis de los resultados orientándolo a las diferentes fases del ciclo de la violencia y, principalmente, al empoderamiento de las mujeres víctimas de la violencia a través de la música. Por último, el tercer bloque se centrará en la importancia de la música como agente de socialización, teniendo en cuenta su capacidad para orientar y/o modificar las conductas de las propias víctimas y de la sociedad en general.

El carácter práctico-poético de las canciones permite que en la experiencia cotidiana puedan ser usadas como guías de orientación para las relaciones interpersonales y sociales, configurando mecanismos de educación muy efectivos o facilitando la creación de estereotipos. La música, como agente de socialización, siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales. El discurso musical que plantean las canciones en nuestra sociedad se abre conscientemente a sus dimensiones prácticas hasta verse implicado en formas de vida con concepciones singulares sobre cómo nos relacionamos unos con otros y con el mundo.

A lo largo de esta línea de investigación se presentarán las canciones de música popular como una parte esencial de nuestra memoria biográfica que nos acompañan en nuestro día y pueden mostrar de una manera muy fiable valores, actitudes y formas de pensar en torno a la violencia contra las mujeres que están presentes en el desarrollo de nuestra sociedad.

Trabajar con canciones que critican la violencia contra las mujeres puede favorecer una mayor empatía hacia el problema por parte de los miembros de la sociedad y puede ayudar a entender mejor el fenómeno, sus causas, sus tipos y sus consecuencias. Del mismo modo, un mayor conocimiento sobre este problema social, potenciado a través de las canciones puede colaborar en la prevención y la concienciación social.

Referencias bibliográficas

- Alcalde, J. (2007): *Música y comunicación*. Madrid: Fragua.
- Andrés, P. (2007): "Violencia contra las mujeres, violencia de género", en Ruíz-Jarabo, C. y Blanco, P. Eds.: *La violencia contra las mujeres. Prevención y detección*. 17-38. Madrid: Díaz de Santos.
- Cala, M. J. Coord. (2011): *Recuperando el control de nuestras vidas: reconstrucción de identidades y empoderamiento en mujeres víctimas de violencia de género*. Instituto de la Mujer-Universidad de Sevilla [15-02-2016]. Disponible en web: https://investigacion.us.es/sisius/sis_proyecto.php?idproy=12593
- Carballo, P. (2006): "Música y violencia simbólica", *Revista de la Facultad de Trabajo Social UPB*, 22: 28-43.
- Casique, I. (2007): "El complejo vínculo entre empoderamiento de la mujer y violencia de género", en Castor, R. y Casique, I. Eds.: *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*. 231-259. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. [17-02-2016]. Disponible en web: <http://www.crim.unam.mx/drupal/?q=node/400>
- Crawford, M. y Chaffin, R. (1997): "The meanings of difference: cognition in social and cultural context", en Caplan, P. J., Crawford, M. y Hyde, J. S. and Richardson, J. T. Eds.: *Gender Differences in Human Cognition*. 81-30. New York: Oxford University Press.
- Dankoski, M., Keiley, M., Thomas, V., Choice, P., Lloyd, S. Seery, B. (2006): "Affect regulation and the cycle of violence against women: New directions for understanding the process", *Journal of Family Violence*, 21: 327-339. <http://dx.doi.org/10.1007/s10896-006-9028-0>
- Díez, E. J. (2007): "El género de la violencia en los videojuegos y el papel de la escuela", *Revista de Educación*, 342: 127-146.
- Expósito, F. Coord. (2012): *Efectos psicosociales de la violencia de género sobre las víctimas directas e indirectas: prevención e intervención*. Instituto de la Mujer-Universidad de Granada.
- Gallardo L. R. y Estévez, J. (2014): *Rock y educación. Binomio para el desarrollo transversal de competencias, valores y cultura emprendedora*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Gallego, M. y García, L. (2011): *Experiencias exitosas. Mujeres que han roto el ciclo de violencia. Violencia basada en género en la relación de pareja*. Bogotá: Programa Integral Contra las Violencias de Género-ONU Mujeres.
- García, A. L. (2008): "Violencia conyugal y corporalidad en el siglo XIX", en Tuñón, J. comp.: *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. 107-145. México D. F.: El Colegio de México A. C.
- Hormigos, J. (2012): "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina", *Barataria. Revista castellano-manchega de ciencias sociales*, 14: 75-84. <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Jara, P. y Romero, A. (2010): "Escala de evaluación del tipo y fase de la violencia de género (EETFVG)", *Fòrum de recerca*, 15: 273-282.
- Krug, E. G., Dhalber, L. L., Mercy, J. A., Zwi, A. B. y Lozano, R. (2003): *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Levitin, D. J. (2014): *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución de la humanidad*. Barcelona: RBA.
- Llorens, A. (2013): *150 canciones para trabajar la prevención de la violencia de género en el marco educativo*. Valencia: Servicio de Educación, Ayuntamiento de Valencia.
- Lorente, M. (2007): "Violencia de género, educación y socialización: acciones y reacciones", *Revista de Educación*, 342, pp. 19-35. [15-01-2016]. Disponible en web: http://www.revistaeducacion.mec.es/re342_02.html
- (2009): "El maltratador, la condición masculina y el maltrato a las mujeres", *Crítica*, 960: 44-47. [18-02-2016]. Disponible en web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2939353>
- Perelló, S. y Muela, C. (2013): "Análisis de contenido de la publicidad radiofónica en España", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 1 (1): 33-52. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v1i1.24>
- Pérez, R. J. y Hormigos, J. (2012): "Poesía visual y música como referentes comunicativos en el discurso contemporáneo", *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11 (1): 63-80.

- Sagot, M. (2000): *La ruta crítica de las mujeres afectadas por la violencia intrafamiliar en América Latina. Estudios de caso en diez países*. Organización Panamericana de la Salud.
- Sauaia, A. S., Manita, C., Caldas, J. y Almeida, L. M. (2014): "Domestic violence in early childhood: handling the offender to actually offer the victim proper care", *methaodos.working papers*, 3. [15-03-2016]. Disponible en web: <http://www.methaodos.org/methaodos-working-papers/>
- Venegas, M. (2010): "Educar las relaciones afectivosexuales, prevenir las diferentes formas de violencia de género", *Trabajo Social Global*, 1 (2): 162-182. [10-01-2016]. Disponible en web: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/tsg/article/view/909>
- Walker, L. (1980): *The Battered Woman*, New York: Harper & Row Publishers.

Breve CV de los autores

María Gómez Escarda es doctora en Sociología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Actualmente es profesora en el departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos. Sus líneas de investigación están relacionadas principalmente con la conciliación de la vida familiar y profesional, la igualdad y el análisis de la profesión militar.

Rubén J. Pérez Redondo es doctor en Sociología por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Es profesor de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha participado en varias publicaciones y es autor de varios artículos en diversas revistas científicas. Sus líneas de investigación se centran en la Sociología de la Cultura, tratando específicamente temas de Sociología de la Literatura.

Críticas de libros | *Book reviews*

Castro Buendía, G (2014): *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con duende, 2 vols., 1.786 pp. ISBN: 978-8415718239

La presente publicación es fruto de la tesis doctoral del autor. Su exorbitante volumen indica que se trata de un trabajo complejo difícil de resumirlo y debatirlo adecuadamente en el espacio de una reseña.

La pregunta más pertinaz sería quizás la del porqué de esta empresa. Puede haber dos razones: Por un lado, parece evidente que la crecida complejidad del arte flamenco ha prosperado de una manera increíble a partir de los años 70 del siglo pasado, alcanzando un estatus universal que se refleja en su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la *UNESCO* en 2010. Por otro lado, las numerosas deficiencias de los escasos análisis musicológicos del género flamenco exigen respuestas más fiables. La obra de Castro intenta responder a esta dialéctica entre música y ciencia que provocó el giro radical tanto en la realidad del flamenco como en su explicación a base de las aportaciones de investigadores de otras disciplinas presentadas a lo largo de los últimos 25 años. Desde entonces el interés de de artistas e investigadores se centra en nuevas vías teórica- y metodológicamente más adecuadas para aclarar el origen y las características del cante, toque y baile flamenco. Los nuevos conocimientos animaron la renovación exitosa de este arte. La renovación conceptual no ocurrió exactamente en el marco de la musicología española que había ignorado el flamenco pensando que se trata de un género indecente, indigno para los templos de la música y la reflexión sobre ello. El salto cualitativo en este sentido ocurrió más bien en el marco de la etnomusicología debido a la intrusión de investigadores de las ciencias sociales y culturales. Estos entraron en un terreno fértil, explorando una creciente cantidad de datos que contrastaron con los diversos mitos basados en la sangre gitana y el alma del pueblo andaluz o refugiándose en una ominosa razón incorpórea. Una vez rechazado el mito, el paisaje artístico-musical del flamenco volvió ser un reto al que respondieron no sólo los académicos de diversas disciplinas sino también los artistas del flamenco, que durante los años 70 buscaban nuevas formas de expresión y de identidad a consecuencia de su auto-liberación del tradicionalismo asfixiante.

El descubrimiento de la dimensión social, cultural y poético-lingüística del flamenco puso de manifiesto la necesidad de profundizar en el análisis musicológico casi inexistente hasta este momento y reclamado ya por el romanista y lingüista austríaco y amigo del primer flamencólogo, Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), Hugo Schuchardt. En su famosa réplica de 1881 a la Colección de cantes flamencos de su amigo sevillano confesó su ignorancia respecto al origen de la

música flamenca y reclamó la necesidad de investigar su dimensión musical. Sus palabras quedaron en el aire hasta el comienzo de la segunda década del siglo XX, cuando compositores y musicólogos como Joaquín Turina y Manuel de Falla se acercaron al tema con unas sugerentes pero infundadas observaciones inútiles para la musicología misma. Fue más bien el folclorista y etnomusicólogo Manuel García Matos quien, en 1944 abrió las puertas a la investigación empírica del flamenco como elemento integral de la música tradicional y popular de la Península, su principal objeto de estudio hasta finales de la década de los años 1960. Poco después, en 1966, Hipólito Rossy presentó un extenso estudio monográfico sobre el cante jondo o flamenco. Habría que destacar que las publicaciones de ambos investigadores tuvieron lugar durante el periodo del imperante mairénismo, por lo que sus conclusiones contrastaron ampliamente y "por naturaleza" con las tesis de Antonio Mairena y Ricardo Molina formuladas en su obra *Mundo y formas del cante flamenco*. Quizás por esta razón su influencia en el estudio del flamenco tardaría unos veinte años más en dar sus frutos.

El primer reflejo a los impulsos dados por la investigación musicológica en el terreno de la flamencología tuvo lugar en la década de los 1990, cuando el compositor sevillano José Romero Jiménez – en vista del emergente giro en la investigación del flamenco - intentó en 1996 revisar las bases musicológicas del flamenco en sus dos tomos de *La otra historia del flamenco basándose en la tradición semítico musical andaluza*. No obstante, fracasó en última instancia porque creyó haber encontrado el origen del flamenco en el siglo IX, confundiendo el flamenco con la música andalusí de la época. Dos años más tarde, en 1998, los hermanos Antonio y David Hurtado intentaron lo mismo. A pesar de que aseguraron a los lectores en las primeras líneas de su libro *El arte de la escritura musical flamenca que el flamenco "ahonda sus raíces en el pueblo llano"*, inmediatamente después confesaron que "nunca podremos llegar a saber dónde, cómo y cuándo surgió el Flamenco". No obstante, su aportación dedicada especialmente a la estética flamenca defendió que lo ancestral en el flamenco, lo supuestamente puro, lo jondo, es pura fantasía y no remonta más allá que algunas décadas (ibíd. 35). A diferencia de esta incertidumbre que separa el "material musical" del flamenco de su estética, la obra de Castro intenta explicar la estética flamenca como elemento diferencial de la evolución musical del flamenco en el marco de la música en general.

Su obra se comprende como intento de superar las debilidades de los anteriores estudios musicológicos del género andaluz. Los supera por dos razones principales: Por un lado, el autor – en evidente concordancia con la sociología de la música de Kurt Blaukopf – ha entendido el flamenco como material sonoro organizado en el marco de una sociedad concreta y la cultura como fuente de sentido que guía la acción musical. Lo analiza como objeto natural-cultural siguiendo la metodología de las ciencias sociales y culturales, es decir, completa, contrasta y compara los datos procedentes de un análisis relacional, sistemático y rígido de la música en España a partir de los documentos y datos encontrados a lo largo de los últimos tres siglos. Por otro lado, la combinación de los resultados del análisis musicológico del emergente flamenco como estilo musical con los conocimientos de su desarrollo a partir del siglo XVII en el marco de la sociedad y cultura de España, presentados a lo largo de las últimas décadas, le permite corroborar los datos existentes y profundizar en el análisis en todas las direcciones.

A pesar de todo esto habría que destacar una insuficiencia metodológica significativa que probablemente es debido a la todavía llamativa falta de comunicación entre las disciplinas implicadas y de integración del análisis musical en el análisis social y cultural. Eso sobre todo porque la sociología de la música, la antropología y la filosofía pueden aportar mucho a la musicología siempre cuando esta no se encierra en su torre de marfil y considera al arte musical como algo ajeno a la vida cotidiana. Organizar sonidos, es decir componer, interpretar y escuchar no tiene bases naturales, sociales y culturales a partir de las cuales se construye el fenómeno musical. Castro ha comprendido esta relación compleja, pero no la ha tematizado, de modo que su intento pluridisciplinar ha quedado incompleto.

Analizar el flamenco “de lo remoto a lo tangible” (p. 13) significa alumbrar las lagunas del desarrollo musical en Andalucía y otras regiones de la Península. Esta perspectiva empirista es, según mi criterio, la más correcta y acertada para explicar el flamenco como fenómeno de la hibridación musical transcultural. Para el autor, que es músico y musicológico a la vez, esto significa “el estudio musical del flamenco para poder acercarnos a su historia” (ibíd.). Dicho de otro modo, no inventar ni el origen ni el carácter de la música flamenca desde la perspectiva de la imaginación, la anécdota o las preferencias étnicas, sino que reconstruir su historia (que es su desarrollo) a partir de su dinámica musical empíricamente contrastable en relación con el desarrollo social y cultural del campo artístico.

Castro ha organizado su obra en cuatro capítulos principales en los que analiza la evolución de los cantes hasta su primer apogeo y formación constitutiva que fecha con la muerte de Silverio Franconetti en 1889. Tras una breve introducción que abarca un “preámbulo” dedicado a su motivación para este trabajo y su intención de superar “los falsos mitos

del origen gitano del cante flamenco y la época ‘hermética’, explica su intención de explicar “el papel del gitano como protagonista, tanto en la faceta interpretativa como en la creativa, aunque no exclusivo” (p. 14). Se empeña en demostrar que la denominación de un baile o cante como “gitano”, tal como suele reflejarse en la documentación histórica, no se corresponde al carácter real del género sino más bien a tradiciones solamente consideradas como “gitanas”, cuyas verdaderas bases se hunden en tradiciones andaluzas e incluso peninsulares. Podríamos decir, que en este aspecto el autor ha reconocido las conclusiones de muchos investigadores sociales y culturales surgidas a lo largo de los últimos 25 años.

Respecto a la metodología, el autor se ha servido de las transcripciones musicales de las primeras grabaciones de cantes a partir de 1895. Otras fuentes importantes eran las partituras de música de inspiración flamenca de autor con las que pudo explicar el papel del flamenco en el marco de la música de la época, las piezas instrumentales representadas por la influyente escuela bolera, recopilaciones de cantos populares procedentes de la labor de los folkloristas, los antecedentes guitarrísticos de las épocas del barroco y del renacimiento. Gracias a la extensa labor descriptiva del autor, se puede acceder a todos estos documentos en su página web.

En el primer capítulo discute una serie de conceptos básicos del análisis musicológico del flamenco, como por ejemplo las diferencias entre “lo flamenco” y “lo gitano”, las influencias árabes y africanas, la tradición musical hispánica, la relación entre “lo popular”, “lo folclórico” y “lo culto” en el flamenco, la diferenciación social y musical en la música, el papel de Silverio Franconetti para el flamenco como arte, las aportaciones de los folkloristas, las primeras fuentes musicales en los cancioneros de los siglos XIX y XX, así como algunas reflexiones sobre la terminología del flamenco.

El segundo capítulo está dedicado al análisis integral y muy comprensible del corpus musical del flamenco, es decir, a sus aspectos formales en torno a sus modalidades, melodías, armonías y ritmos/compases. Todo esto acompañado de ejemplos de partituras y conclusiones didácticamente organizadas.

Basándose en su hipótesis del polifacético origen del flamenco, en el siguiente capítulo, Castro describe las formas musicales anteriores al género flamenco y la cronología de los estilos flamencos, seguido por el análisis de las formas musicales en modo Menor y Mayor, la práctica de hemiolia (la alternancia de compases de 6/8 y compases de 3/4) así como las relaciones entre determinados bailes y danzas con el flamenco.

El capítulo cuatro se puede considerar como el núcleo temático de la tesis, pues abarca en catorce subcapítulos y más de 1500 páginas el análisis de los estilos flamencos, sus influencias de origen, sus variaciones, diferencias y afinidades así como sus

relaciones con el baile y la danza. Es de particular interés que el autor ha resumido los contenidos y las conclusiones de estos subcapítulos, de modo que los lectores disponen de una síntesis útil y didácticamente valiosa para seguir sus argumentos. Otra rica fuente consiste en las muy numerosas transcripciones musicales de los estilos, sus variantes, diferencias y afinidades.

La presente monografía es el estudio musicológico más completo y serio hasta el momento, no sólo porque abarca todos los palos flamencos con sus descripciones detalladas, fuentes y partituras, sino porque los relaciona con el mundo musical, social y cultural a base de documentos de la época. Es el carácter empírico que destaca y que convierte el texto en una importantísima fuente de información tanto para musicólogos como estudiosos del flamenco.

Cabe destacar que la obra es básicamente musicológica en el sentido formal y queda incompleta al no profundizar en la dimensión social y cultural de la música reclamada ya por Guido Adler, el fundador de la disciplina, a finales del siglo XIX. Tampoco delimitado su análisis musicológico del flamenco de otras aportaciones anteriores, no las evalúa desde la perspectiva actual ni la posiciona claramente en el marco de la investigación que ha prosperado tanto a lo largo de las últimas décadas y que ha cambiado profundamente la comprensión del arte flamenco y su praxis.

Resumiendo: la obra es un paso gigante para el estudio musicológico del flamenco, la primera aportación integral en este campo, un resumen estratégico y la clave para la futura investigación de este género.

Gerhard Steingress
Universidad de Sevilla, España
gst@us.es

Recibida: 01-12-2015
Aceptada: 15-01-2016



Abarza Baumann, Marcos (2011): *Historia y Concepto del Black Metal*. Barcelona: Quarentena, 318 pp. ISBN: 978-8415191209.

Este libro fue publicado por primera vez en Argentina en 2008. En 2011 fue reeditado por Quarentena ediciones (Barcelona) con algunas modificaciones e información actualizada. Su autor, Marcos Abarza, es un editor y autor argentino. Para la elaboración del ensayo, el autor ha contado con dos colaboradores que únicamente son nombrados con los seudónimos de Krissthor e Yr. El primero participa como asesor en temas musicales como son estilos, bandas y discos; mientras que la segunda lo hace respecto a mitología, magia, historia y traducciones.

El libro se presenta como una investigación del black metal desde dentro, realizada por blackmetalers, personas que viven y sienten ese estilo musical. La propia obra es considerada como parte del black metal y no un estudio externo sobre el mismo, "las siguientes páginas son el Black Metal desde el Black Metal mismo" (p. 14). La premisa de la que se parte es que el black metal no es meramente un subgénero musical, por el contrario, implica una filosofía, una ética, una estética y un estilo de vida que están intrínsecamente unidos a la música.

El ensayo se divide en siete capítulos. El primero es una introducción al concepto del black metal, y sienta las bases para poder comprender todo lo que se tratará posteriormente. El autor expone en qué consiste vivir éste género musical, y ofrece distintas claves para poder adentrarse en su concepto. Se comienza presentando al black metal como un estilo musical procedente del death metal, cuyos primeros protagonistas fueron varones muy jóvenes, en su gran mayoría adolescentes. Se establece además la diferencia entre el mero oyente y el blackmetalero, que vive el black metal de forma auténtica. Para ello, debe esforzarse, poner empeño, instruirse y adquirir conocimientos sobre todos los aspectos que entraña esta música: historia, mitología, filosofía, y también comprender sus principios éticos. "El Black Metal es el único género que puede unir sabiduría, inteligencia y la violencia en un arte negro, oscurísimo y al mismo tiempo instruido" (p. 17).

A continuación, se ofrecen algunos datos acerca de Escandinavia y se aborda también la mitología nórdica, explicando sus bases, ideas y elementos principales, pues esa mitología es una de las fuentes de inspiración fundamentales para la escena black. Referentes esenciales son también la cultura de la Era Vikinga (800 – 1100 e.c.) y las sagas épicas provenientes de dicha época; así como las obras de de J.R.R. Tolkien y del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. De todo ello se habla en este primer capítulo, que finaliza haciendo hincapié en que el black metal mantiene posiciones completamente anticristianas, y que es un camino en busca de conocimiento y de la libertad en todos los órdenes.

El capítulo segundo trata sobre la historia y el concepto del black metal. Se comienza con su historia musical, y se señala a la banda sueca Bathory como la indiscutible originadora de este estilo; cuyo legado sería recogido por los jóvenes noruegos que crearon lo que con posterioridad se denominó black metal noruego. Ahondando en el elemento conceptual, el autor vuelve a resaltar el profundo anticristianismo de los integrantes de la escena black noruega. Al anticristianismo se le une la exaltación y fascinación por la cultura y la mitología nórdicas precristianas, que fueron consideradas por los blackmetaleros como las verdaderas y propias de Noruega; cuyos ideales, valores y creencias pretendían rescatar para así lograr desbancar y expulsar al cristianismo imperante en ese país. A todo ello hay que añadir las distintas corrientes del satanismo a las que se adherían algunos miembros de la escena, y que están también muy presentes en las letras del black metal.

En este mismo capítulo, se pretende aclarar los sucesos que tuvieron lugar en Noruega durante el periodo de 1988 a 1993, y que tuvieron como protagonistas a varios miembros de la escena black de ese país. Esos acontecimientos incluyen un suicidio, dos asesinatos y varias quemas de iglesias, capillas y profanaciones de lugares cristianos. El autor adopta una postura muy crítica respecto al tratamiento extremadamente sensacionalista y distorsionado que la mayoría de los medios y publicaciones ofrecieron y continúan ofreciendo sobre esos hechos. Se intenta evitar así cualquier extravagancia, realizando una exposición lo más objetiva y documentada posible, con el objetivo de dejar fuera invenciones amarillistas o fantásticas, y de desmitificar todo lo ocurrido en aquellos años. A este respecto, hay que destacar que no se trataba de un movimiento organizado, homogéneo y unitario, si no de varios individuos que disfrutaban de la misma música y compartían algunos puntos de vista, en especial el anticristianismo. Sin embargo, los miembros de la escena diferían en muchos aspectos, como su ideología política o su forma de entender el paganismo y el satanismo.

El tercer capítulo, está dedicado a comentar las diferentes variantes o subgéneros que existen dentro del propio black metal. El establecimiento de subestilos es debido a las grandes diferencias respecto a sonido, técnicas instrumentales, ideología, y enfoque lírico que pueden encontrarse entre unas bandas de black metal y otras.

En el siguiente capítulo se aborda el simbolismo, la estética y la imagen que van unidas al black metal. A lo largo de su desarrollo como estilo musical y movimiento, una serie de tópicos, símbolos, objetos e imaginería han servido a los músicos y seguidores del black metal como inspiración musical, lírica y estética.

El autor y sus colaboradores explican el origen, contexto histórico y los distintos usos de símbolos y animales como la cruz invertida, el lobo, el martillo de Thor, las runas o el pentagrama, y analizan su conexión, apropiación y empleo por parte de los blackmetalers. También se señala la importancia de tópicos como la oscuridad, el frío, la naturaleza y el paisaje. Por último, se aclara el sentido del armamento y de la pintura facial denominada *corpse paint* (pintura cadáver).

Con el capítulo cuarto termina la parte más conceptual de esta obra. Con esas bases ya adquiridas, el lector está en condiciones de poder conocer con más profundidad algunos de los grupos considerados por el autor como los más icónicos y relevantes de la escena. Así, en el capítulo quinto, el más extenso de todo el libro con diferencia, se repasan las trayectorias, los hitos, las contribuciones y las características más importantes de veinticinco bandas, entre las que figuran Mayhem, Darkthrone, Burzum, Immortal y Emperor.

El capítulo sexto es una suerte de interludio que versa sobre los antiguos guerreros cantores de las culturas germánicas y nórdicas. Tras la imposición del cristianismo en esas regiones, estos trovadores, mediante sus cantos, poemas y narraciones, mantuvieron vivos en cierta medida los temas paganos. Por ello, se relaciona a estos antiguos personajes con los músicos actuales de black metal, y dada la vinculación de estos guerreros cantores con la guerra, se reflexiona sobre el significado de la misma para el movimiento que nos ocupa.

El séptimo y último capítulo, está organizado a modo de índice onomástico. Por orden alfabético, se encuentran entradas a los nombres o seudónimos de muchos de los músicos de la escena black metal. La extensión de cada entrada es muy variable, desde una o dos líneas en las que sencillamente se indica la banda o bandas en las que el miembro en cuestión participó, y sus roles en las mismas, hasta varios párrafos que recogen datos biográficos de distinta clase.

Una vez repasados los contenidos del libro, podemos realizar algunos comentarios respecto al mismo. Comenzamos por los aspectos positivos. En este sentido, cabe destacar que el presentar el black metal como algo más que un estilo musical, es un enfoque potente y que abre múltiples posibilidades de aproximación, estudio y reflexión. El planteamiento anterior permite, desde el ámbito de las ciencias sociales, enmarcar este fenómeno en el campo de las subculturas y los estilos de vida. De esta forma cabe preguntarse por los procesos de socialización, la creación de nuevos códigos, prácticas culturales, prácticas discursivas y muchos más aspectos que este tipo de perspectivas permiten. Igualmente, interesante es la manera en que se tratan los mitos y las creencias, con un enfoque afín a la mitología comparada, por un lado, y a las explicaciones estructuralistas y funcionalistas por otro. Destaca a su vez el empeño del autor por alejarse de las anécdotas y manipulaciones

sensacionalistas, que poco aportan a la comprensión de lo que es esta escena. Muy sugerentes y estimables son por otro lado las reflexiones sobre las relaciones entre música, muerte y violencia (pp. 57-58) y las del black metal y la guerra (p. 278).

No obstante, esta obra presenta varios aspectos negativos y carencias que también es preciso reseñar. Primeramente, el libro está cargado de premisas, asunciones y valoraciones que son cuanto menos discutibles, y así debería reflejarse. Es correcto que el autor defienda la idea o la opinión que considere correcta en cada caso, sin embargo, por honestidad y objetividad, deberían plasmarse en este ensayo las posturas alternativas para que el lector pueda conocerlas. Un ejemplo de esto es la asunción de que el black metal es en origen exclusivamente noruego (pp. 26, 215). El black metal sería entonces un fenómeno noruego que con posterioridad se habría extendido al resto de Escandinavia y a otros países. Esta tesis es muy discutible, y puede ser cuestionada incluso tomando el propio libro como fuente, pues allí se afirma que Bathory fue la primera banda en tocar black metal (p. 48); de modo que el origen de este estilo sería sueco y no noruego.

Además, hay que tener en cuenta que la mayoría de las bandas noruegas de la escena inicial se formaron entre 1990 y 1991. En esos años ya existían bandas en muchos otros países como Suiza, Brasil, Grecia e Italia que practicaban black metal, y cuyas primeras grabaciones se realizaron a finales de la década de los ochenta, antes de la formación de la mayoría de los grupos noruegos. Es correcto (y obvio) decir que en Noruega se desarrolló el black metal noruego, pero no lo es afirmar que es el origen del black metal. Por otra parte, que en un libro donde se pretende mostrar la historia y el concepto del black metal, se omitan las escenas de los países no escandinavos es otro error, como también lo es entenderlas como meras imitaciones o derivados de lo que hacían las bandas noruegas. Se trata de escenas que se desarrollaron de forma paralela; que fueron adquiriendo su sonido y características propias, pero dentro del black metal. Por todo lo señalado, en el mejor de los casos, el libro debería titularse Historia y concepto del black metal escandinavo, y no del estilo en su totalidad. La obra contiene otros muchos puntos que pueden recibir explicaciones alternativas, o que son causa de debate dentro de la escena, y que no están debidamente planteados; algunos ejemplos son el origen y significado del *corpse paint*, la afirmación de que el black metal proceda del death metal, o el hecho de que bandas de black metal fichen por discográficas importantes. Además, demasiados aspectos quedan sin explicar, como los motivos de los músicos para dejar de tocar death metal y comenzar a hacer black metal; los canales de distribución y difusión de la música que existían, o el cómo y el por qué todo ese entramado ideológico y filosófico encontró una de sus principales formas de expresión en un estilo musical.

Siguiendo con las carencias, a la obra le falta tanto profundidad como sistematicidad. Muchos de los temas tratados resultan muy interesantes, pero están poco desarrollados. Por otra parte, se echa en falta una exposición detallada y bien explicada de varias cuestiones, como el anticristianismo y las diferentes formas de satanismo; temas probablemente muy desconocidos para el lector medio, respecto a los cuales no basta con ofrecer algunas pinceladas desordenadas esparcidas en distintas secciones del libro. La clasificación de los subgéneros del tercer capítulo resulta a su vez deficiente, pues los criterios de clasificación no están bien explicitados, además de mezclarse constantemente. De modo que la clasificación, más que aclarar confunde. Hay que destacar también que no hay ni una sola referencia a la cuestión de género, algo muy llamativo al tratarse de una escena musical abrumadoramente masculina. Por último, la redacción de algunas partes de la obra resulta tosca y abrupta. Ciertamente, un estilo de escritura cuidado no está reñido con una lectura amena y accesible, como parece sugerir el autor en la nota preliminar (p. 11).

Como se ha dicho, el libro tiene sus fortalezas, y su lectura ofrece información y puntos de reflexión relevantes incluso para los conocedores del tema. Sin embargo, sus múltiples carencias, lo sesgado y parcial de la exposición, la cantidad de aspectos que deja sin tratar y de preguntas que deja sin plantear y sin responder, imposibilitan el poder considerarlo la investigación exhaustiva, pormenorizada y poliédrica que un fenómeno como el black metal debería tener.

Daniel Caballero Gutiérrez

Universidad Complutense de Madrid, España
danielcaballero86@gmail.com

Recibida: 29-02-2016

Aceptada: 12-03-2016



Méndez Rubio, Antonio (2016): *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*. Valencia: Tirant Lo Blanch. 407 pp. ISBN: 978-8416556519

El término "música" contiene una gran diversidad de rasgos con los que se podría construir una descripción del mismo, y aún así, cualquier definición quedaría incompleta por la amplitud de matices que guarda dentro de sí. A pesar de esta dificultad, no cabe duda de que la música es una manifestación artística desarrollada a lo largo de los tiempos y, como tal, es una actividad multipropósito que no se limita al establecimiento de una mera función estética, sino que incluye un importante objetivo comunicativo entre otras muchas utilidades.

Precisamente el profesor Antonio Méndez Rubio nos plantea en su libro una correlación entre la perspectiva cultural de la música y las diversas y abundantes transacciones comunicativas que guarda este arte. Para alcanzar dicha determinación, el autor ha estructurado la obra en tres bloques: uno de ellos está centrado en el tratamiento de una serie de nociones elementales en el recorrido histórico de la comunicación musical para explicar la unión de la actividad musical con la sociedad a través de la cultura, y para ello se dispone a entablar un análisis comparativo en el relato siempre controvertido entre lo culto y lo popular y cómo han ido evolucionando ambos conceptos y sus significaciones a través del tiempo. La música ha dotado de sentido la comunicación entre las personas ya que éstas son esencialmente simbólicas y han necesitado de este tipo de intercambio para establecer contactos desde los más superficiales a los más profundos. Esta premisa nos llevaría hacia una cuestión de base que se plantea y que consiste en cimentar cuáles son las coincidencias y las diferencias entre el lenguaje que podría denominarse como convencional frente a un lenguaje musical, y quiénes, cómo y en qué contextos sociales se utilizan. En fin, se pretende poner de manifiesto cuáles son los elementos que ponen en contacto la comunicación musical con la cultura popular.

Abordadas estas consideraciones, se realiza una aproximación a la aparición y desarrollo de la industria musical como elemento que sostiene la comunicación musical en el mundo moderno. Con la evolución de las sociedades y la paulatina incorporación de la tecnología, la música va a adquirir un cariz más complejo en tanto que la difusión de ésta tendrá un mayor alcance y los agentes que entran en juego son cada vez más amplios y tienen una mayor interdependencia, actuando sobre las múltiples facetas que tiene adheridas este sistema: desde lo jurídico-legal, por cuestiones como los derechos de propiedad; hasta lo ideológico-cultural, como el dar un determinado valor a un tipo de música y sujeto creador por medio de otros canales como el cine o la

televisión; pasando por lo comercial, como la venta de soportes de reproducción mecánica de las melodías, entre otros. La industria musical va a discurrir, desde su aparición, por tres fases históricas que la caracterizan desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Haciendo una mirada retrospectiva se destaca cómo el pensamiento tradicional sometía al ostracismo a las músicas populares rechazándolas de plano en contraposición con el ideal de música (culto), que en el clasicismo se dotaba de unos valores supremos frente a la anterior. Pero en su desarrollo, y con la presencia ya de la industria, la música sufrirá un proceso de homogeneización para cumplir con las pautas de estandarización de la producción en las sociedades de consumo en donde los gustos y modas musicales los alimenta la propia industria del sector y en donde entran en juego variados intereses como el económico, el ideológico o el mediático.

Por otro lado se aborda explícitamente la música rock como cultura y con ello se ponen de manifiesto las relaciones tormentosas-amistosas entre la cultura popular y la cultura masiva; se hace un recorrido histórico por los cimientos de este estilo desde su surgimiento a lo largo de la década de los años 50 del siglo XX hasta sus nuevas adaptaciones en el mundo actual. En la descripción de todo el camino recorrido podemos discernir los diferentes avatares por los que ha pasado. El rock 'n' roll es un claro ejemplo de cómo este tipo de música popular no puede ser desligada de las condiciones y pautas culturales que la rodean para poder comprenderla. Nace de la confluencia de varios géneros musicales como el rhythm and blues, el country o el jazz entre otros, que están cada uno de ellos adheridos a diferentes subculturas y estilos de vida.

El contexto social y político en el que se desarrolla está caracterizado fundamentalmente por el ambiente de conflictividad social imperante derivado de las tensiones raciales de la época en los EE.UU. Por esto y por otros añadidos el rock ha sido vinculado, desde su fundación, a la rebelión de los jóvenes contra lo convencional de las normas sociales y políticas establecidas. A finales de la década de los 50, con la aparición de Elvis Presley, este estilo musical va a consolidar sus principales rasgos de identidad: un movimiento contracultural que da de alguna manera voz a los jóvenes inconformistas y les hace ser miembros de un grupo de pertenencia con unos valores y creencias propias, y con múltiples significados vertebrados en singulares indumentarias, peinados y accesorios, formas de hablar, de pensar y de sentir que configuran toda una forma de ver la vida.

Con Elvis se puede entender la situación del tira y afloja entre las subculturas y los medios de masas, y sus apariciones en televisión o en el cine van a extender el rock and roll hasta situarlo en una posición privilegiada en lo que se ha denominado la "edad de oro" de este estilo musical. Posteriormente se explicará el itinerario que ha ido transformando el rock en otros subgéneros, con la aparición de sus respectivas subculturas, y las tensiones entre ellas por configurarse como estilos dominantes, y cómo la industria se ha ido apoderando de todas ellas para usarlas en beneficio propio.

En la parte final se tratan las nuevas músicas globales entronizadas por el pop en detrimento del rock y seguidas de otros estilos como el hip hop, la música electrónica y diversos subgéneros más que acaparan la música popular. Con el desarrollo de las tecnologías, el crecimiento de los mercados y la aparición de la gran competencia de la industria

musical cambiante, junto con su crisis, se facilitará la fragmentación de estilos. La industria ha ido implementando múltiples innovaciones tecnológicas en estos géneros globalizados con el fin de popularizarlos aún más y de mantener la hegemonía como parte dominante en el sistema y agente que vehicula la comunicación musical con la cultura.

Rubén J. Pérez Redondo
Universidad Rey Juan Carlos, España
rubenjose.perez@urjc.es

Recibida: 05-4-2016
Aceptada: 10-4-2016



methaodos.revista de ciencias sociales

ISSN: 2340-8413 | DOI: 10.17502

methaodos.org | grupo de investigación de excelencia

Área de Sociología
Universidad Rey Juan Carlos
Campus Fuenlabrada
Camino del Molino, s/n
28943 Fuenlabrada
Madrid, España

Teléfono: 914888214/914888404

Fax: 914887522

Correo electrónico: coordinador@methaodos.org

Web: [methaodos.revista de ciencias sociales](http://methaodos.revista.de.ciencias.sociales)