

## PROGRAMA COMPLETO

Jueves 29 de noviembre de 2018

8:30-9:00 Recepción de participantes

9:00-11:00 Sesiones Paralelas

### **Sesión 1.** Modera: Inmaculada Matía (Aula Severo Ochoa)

Flávio Henrique Silva e Sousa (Universidad Autónoma de Madrid): “Música callejera: la ciudad como escenario”

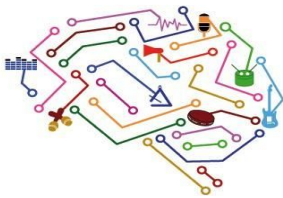
Para hablar de la música callejera es necesario entenderla como insertada en el espacio urbano y desde una perspectiva económica, artística, espacial y sociocultural. El objetivo principal de esta propuesta de comunicación es reflexionar sobre cómo es el espacio público a modo de escenario para la música callejera. En este sentido, es necesario observar cómo los propios músicos perciben la ciudad como un espacio escénico que puede ser más o menos atractivo, y/o receptivo, al arte callejero y porqué. Además, también reflexionaremos como la música callejera redimensiona la noción de espacio urbano para poder incluir en éste la idea de espacio de la intimidad. Hablo de lugares apropiados por la música donde la dimensión íntima de las sociabilidades toma relieve y es impulsado por el propio carácter artístico de la actividad. Por otra parte, también hablaremos de cómo la música se apropia del espacio urbano a través de una ocupación momentánea de lugares específicos y de forma situacional. Además, observaremos también la existencia de dos formas principales de ocupar y relacionarse con el espacio público a través de la música callejera: una que está exclusivamente relacionada con la dimensión económica de la actividad, y otra que considera un abanico más amplio de intencionalidades y que se vincula, necesariamente, a la dimensión artística de la misma.

Bernhard Steinbrecher (University of Innsbruck): “Music off Subculture. Approaching everyday musical practice of adolescents in Vienna”

How do young people listen to music? How do they experience, reflect on, and justify what they are hearing? And what role do the sounds play? This paper deals with everyday life of sixteen- to nineteen-year-olds in Vienna both from a musicological and a cultural perspective. It emphasizes an area of popular music which is typically subordinated as the “other to” subcultural, alternative, underground, folk, or art music (Huber 2013), and considered to be a binary opposite to the authentic, honest, creative, or subversive: mainstream popular music. Core assumption of my paper, and the ongoing research project it presents, is that mainstream popular music does offer various possibilities for its listeners to load it with their own cultural meanings, identities, values, and experiences, and that it is more than just, as an Austrian youth culture researcher puts it, “sonic spam” for teenagers in Vienna. To be able to understand better their everyday musical practices, the study connects methods from reconstructive social science (Bohnsack 2014) with systematic and reception-oriented music analysis (Steinbrecher 2016). It conducts group discussions on schools and youth centers, aiming to make explicit the conjunctive musical knowledge of the teenagers and to work out focusing metaphors and patterns of orientation in relation to the music they are hearing. Since mainstream music as a cultural object is acknowledged here as sounding phenomenon, it is assumed that the sounds are crucial for the constitution of the adolescents’ collective space of musical experience. Musical analysis is thus seen as fertile method for further interpretation of the empirical findings, enabling differentiated insights into the music-cultural life of Vienna’s young citizens.

I will present in my paper theoretical and methodological considerations as well as first findings from my case studies, shedding light for example on particularities of contemporary German-speaking Hip Hop, as currently one of the most popular styles.

Josep Lluís Lancina Murillo (Universitat de Barcelona): “El cuerpo improvisador y el cuerpo receptor. Una aproximación antropológica a las prácticas corporales durante el concierto en la



### escena musical barcelonesa de la improvisación musical libre”

En esta comunicación pretendo exponer el papel de los movimientos corporales no directamente involucrados en la producción de sonido, realizados tanto por los músicos como por el público durante el concierto de improvisación musical libre. Por ello subrayo el rol de estas prácticas kinésicas como elementos de construcción de una identidad grupal, de membresía o pertenencia a la escena musical barcelonesa de la improvisación libre, así como su función en el desarrollo de la performance musical. Para ello primero realizaré unos breves apuntes historiográficos sobre el origen -en cierta forma discutido- y la evolución de la escena barcelonesa de la improvisación musical libre, sobre la “economía política” —las condiciones sociales, espaciales y materiales de producción, distribución y consumo musical— actual de esta escena y sobre la improvisación musical como género y técnica musical, para posteriormente comentar los datos obtenidos mediante la observación participante, las entrevistas en profundidad y la etnografía virtual en mi trabajo de campo etnográfico, que me ha permitido obtener una tipología de patrones de movimiento corporal. Así mismo expondré como estos movimientos corporales -que podemos considerar en cuanto que elementos de comunicación no verbal, modos somáticos de atención o parte de un repertorio de movimientos relacionados con un género musical específico- se transmiten entre las personas miembros de la escena musical local.

David Fernández Durán (UNIR/UNED): “Imaginería musical involuntaria en el paisaje sonoro urbano”

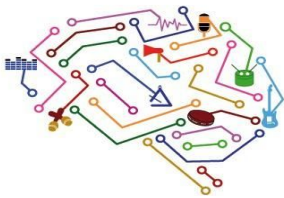
La *imaginería musical involuntaria* (IMIN) describe el fenómeno, también denominado *síndrome de la canción pegadiza*, o *gusano en el oído* (*earworm*), que se caracteriza por la audición interna de un fragmento o pieza de música popular, generalmente breve que, de forma involuntaria o no deseada, un porcentaje elevado de la población ha experimentado en alguna ocasión en su vida.

Esta comunicación presenta un estado de la cuestión sobre dicho fenómeno, según ha sido recogido en la literatura especializada, con diversos estudios experimentales en el campo de la psicología de la música y disciplinas afines. Atendiendo a la definición del mismo, su etiología y los mecanismos perceptivos y mnésicos, se analiza la tipología, características y naturaleza de los estímulos del paisaje sonoro urbano que pueden facilitar o subyacer en su génesis. Específicamente, se discute si la difusión y el impacto social de una pieza de música popular urbana y sus características musicales también podrían ayudar a explicar si se convierte en INMI. Para ello, se comparan los resultados de los datos obtenidos en los estudios de campo consultados sobre las canciones que han sido nombradas como INMI. Por último, se analiza si el *single ideal* es un INMI en proyectos de laboratorio como el llamado *Earworm Project*, en los cuales se examina la manipulación de los INMI. Se discute que de este tipo de trabajos se puedan extraer determinados mecanismos cognoscitivos comunes atendiendo a las características musicales que se encuentran en los tonos de teléfonos móviles, cabeceras de programas televisivos y de radio, bandas sonoras, publicidad, marketing, entre otros. Como prospectiva se propone una línea de investigación alternativa, mediante el análisis desde la posición del compositor y los procesos creativos para generar temas musicales “pegadizos”.

### Sesión 2. Modera: Alicia González (Aula Rector Alas)

Tatiana Aráez Santiago (Universidad Complutense de Madrid): “El papel del canto popular y su impronta en la configuración del lenguaje compositivo de Joaquín Turina a la luz de sus escritos.”

Se ha tendido siempre a asociar la música de Joaquín Turina como eminentemente nacional. Sin embargo, lo curioso (y aparentemente contradictorio) es que ese lenguaje nacionalista se gestó en París, envuelto por la llamada “música moderna francesa” que el sevillano tuvo oportunidad de experimentar a lo largo de sus años de formación en la capital (1905-1913). Durante este periodo, Turina indagó en la búsqueda de un lenguaje andalucista, hecho que tuvo su impronta en el vasto corpus de obras que nos legó. Sin embargo, el primer vestigio que encontramos se remonta, precisamente, a una obra no catalogada que quedó relegada al olvido: su *Sonata española para violín y piano* (1908). A lo largo de esta comunicación, abordaremos el ideario turiniano en lo relativo a las influencias del canto popular, identificaremos cuáles fueron los que dejaron una impronta en el músico (haciendo especial mención, entre otros cantos, a las saetas), señalaremos los géneros de los que bebió y aquellos que rechazó, y enmarcaremos a Isaac Albéniz en este camino hacia la búsqueda de lo hispano; una mirada que Turina no abandonaría desde su op. 2 y que



centraría su foco de atención en Andalucía y, más concretamente, en su tierra natal, Sevilla. Tomando como referente su *Sonata española*, comprobaremos cómo el músico logró perfilar un lenguaje personal, en el que la fusión de tendencias, la heterogeneidad, al fin y al cabo, se convirtió en su seña identitaria.

Julia M<sup>a</sup> Martínez-Lombó Testa (Universidad de Oviedo): “La música de consumo en la producción de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): difusión a través de un repertorio alternativo con trazas identitarias”

Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) cultivó la música de consumo principalmente a través del repertorio cancionístico, encontrando también pequeñas piezas pianísticas y para formaciones camerísticas propias de este género (sexteto-orquestina). Es significativo que, estableciendo una clara contraposición con el resto de su obra, el compositor no incluye ninguna de estas composiciones en el catálogo de lo que consideraba su corpus compositivo. Así evidencia una distinta consideración hacia este tipo de música que, sin embargo cultiva de forma continua a lo largo de toda su carrera.

Esta música de consumo fue la única parte de su obra que logró amplia difusión, incluso más allá de las fronteras de nuestro país. La mayor parte de estas composiciones, escritas entre 1922 y 1988 en ritmos de moda, fueron rápidamente editadas por Julio Garzón (Francia) y Edimes (España), logrando gran difusión y réditos económicos, pudiendo incluso ser grabada para pianola por la casa Huffer, siendo uno de los poquísimos autores españoles que vio sus obras así registradas.

En esta comunicación analizaremos las características de este repertorio en diálogo con la música de consumo contemporánea, y estudiaremos las razones de su fácil difusión bien a través de Unión Radio, bien a través de los circuitos editoriales y de grabación mecánica para pianola en la que Fernández Blanco consigue introducirse. Valoraremos también los procesos identitarios que se dan en su consumo, desde el uso de ritmos propios –pasodoble, tango, bolero, mazurka, danzón, bulería, fox-trot...–, hasta los temas españoles –hazaña del Plus Ultra, canción dedicada al torero José Luis Barrero o temas andalucistas y casticistas– y el uso de un lenguaje tonal efectivo en su función simbólica, que consigue subrayar identidades españolistas y supone un valor añadido en Europa.

Torcuato Tejada Tauste (Universidad de Granada): “El Trío con piano durante el Guerra Civil española: la Fantasía-Trío (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964) como encrucijada entre el nacionalismo santanderino y el neoclasicismo francés. Una respuesta creativa única a un conflicto político múltiple”

Durante la Guerra Civil española se desarrolló una compleja intrahistoria artística en regiones que, por situarse lejos del frente, mantenían cierta autonomía política y cultural. Encontramos así la Fantasía-Trío (1937) del compositor cántabro Arturo Dúo Vital (1901-1964), hasta el momento, el único trío con piano compuesto en España durante la contienda. Para desentrañar (o reconstruir) su importancia dentro del género, se hablará del estado del arte (en particular la música) en España en los alrededores del conflicto bélico y se realizará una contextualización del músico de Castro Urdiales desde el comienzo de sus estudios en Francia (1930-1932) hasta su encarcelamiento en Santander (1938-1939). Posteriormente, se mostrará un estudio analítico de los manuscritos referentes a esta pieza (cedidos por la Fundación Marcelino Botín) para arrojar luz sobre el discurso creativo de Dúo Vital.

Aunque, tras abandonar Francia, sus composiciones se ubican dentro del nacionalismo español-cántabro, en la Fantasía-Trío aparecen sonoridades propias del neoclasicismo francés que recuerdan a Debussy y Ravel, a quienes Dúo Vital admiraba. Asimismo, la pieza se puede vincular con el contexto inglés, donde, gracias a los Premios Cobbett, proliferaron las fantasías para grupos de cámara (los tríos con piano de Brigde, Ireland y Friskin fueron galardonados en la edición de 1907).

En la Gaceta de la República (02/08/1937), el gobierno anuncia un proceso de recepción de obras con el objetivo de difundir «tanto en España como en el extranjero [...] nuestra música nacional –popular y artística». ¿Pudo ser ésta la motivación de Dúo Vital para comenzar su Fantasía-Trío?, ¿fue su encarcelamiento la razón para abandonar el proyecto? Planteamos así la trayectoria de Dúo Vital y el contexto de la Fantasía-Trío como otra evidencia más que corrobora la dificultad de buscar respuestas globales a los interrogantes culturales locales suscitados por la Guerra Civil, sobre todo en lo referente a la creación musical.



Lola San Martín Arbide (École des Hautes Études en Sciences Sociales): “Carmen del norte y del sur. Una mirada vasca y andaluza a Mérimée y Bizet”

La ópera de Bizet *Carmen* se ha situado desde su estreno en París (1875) en el centro de diferentes debates sobre la esencia de la identidad española. Las melodías de Bizet fueron recibidas por todo el planeta como originalmente españolas. Sin embargo, tal y como es sabido, tal cosa fue inasumible para la mayoría de críticos musicales y comentaristas españoles, a pesar de la apropiación por parte de Bizet de la habanera de Iradier. Algunas de las más desacatadas publicaciones recientes sobre *Carmen* han profundizado en el estudio de esta ópera como cénit de la explotación dramática de la *españolada*. Una comparación del libreto con la novela original de Mérimée (1845) nos permite, sin embargo, apreciar un conocimiento más profundo y matizado de la historia y diversidad cultural de España y es por ello que esta comunicación se propone estudiar la recepción de la ópera en aquellas regiones en las que —ya sea en las versiones de Mérimée o Bizet—Carmen dice tener sus orígenes: las regiones vascas y andaluzas.

A pesar de que el diálogo original de Mérimée en euskera entre los personajes de Carmen y Don José fue eliminado en la ópera, el poder retórico de los extremos norte y sur de la península se explotó en esta última mediante la creación por parte de los libretistas del personaje de Micaëla, una joven procedente del valle del Baztán, al igual que Don José. Por otra parte, los críticos que vieron en *Carmen* la *españolada* por excelencia negaron que aquello pudiera ser una auténtica representación de España, y no de Andalucía, a pesar de que tan a menudo se recuerde a Carmen como el arquetipo de la cigarrera sevillana. Por estos motivos, se hace necesario recontextualizar la ópera atendiendo a las distintas caras que adoptó el primer regionalismo español, así como a la diversidad temática del costumbrismo durante el principio del siglo XX.

11:00-11:30 Pausa café

11:30-12:30 Sesiones Paralelas

### **Sesión 3.** Modera: Enrique Encabo (Aula Clarín)

Maruxa Baliñas Pérez: “Geografía del cuplé: del local canalla al teatro lírico”

Los locales donde se desarrollaron en España las variedades —entre 1890 y 1930- fueron una mezcla de locales aprovechados y reutilizados de los tipos que ya funcionaban en la segunda mitad del XIX, y de locales totalmente nuevos.

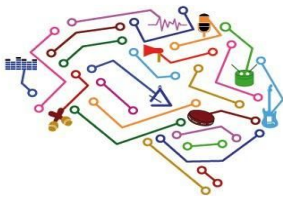
A finales del XIX existían grandes teatros en la mayoría de las ciudades. Existían además numerosos locales de baile, barracas de feria, y en las zonas de influencia andaluza los cafés-cantantes y tablaos donde se hacía flamenco y baile andaluz, que habían aparecido en las últimas décadas del XIX. También en las últimas décadas del XIX surgieron music-halls al estilo de los de París y Londres.

Los cafés que se habían ido extendiendo en la segunda mitad del XIX, primero en las grandes ciudades y luego en el resto de los núcleos urbanos, habían desplazado al viejo modelo de las tabernas. Cuando estos locales empezaron a incluir pequeños números de variedades o por lo menos grupos de músicos, contribuyeron grandemente a la difusión del cuplé.

En el otro extremo estarían los locales ‘canallas’, a veces muy cercanos a los de prostitución, especialmente en las pequeñas localidades. Aunque prácticamente todos los teatros sufrieron grandes reformas para adaptarse a los nuevos avances (luz eléctrica, medidas de seguridad, calefacción, proyección de cinematógrafo, etc.), la mayoría de los locales de cuplé seguían siendo en los años veinte muy cutres. A pesar de los intentos de ennoblecer el género, el cuplé seguía entendiéndose como un espectáculo “canalla” y gran parte del público prefería locales sucios e incómodos por considerarlos más apropiados, más puristas incluso.

Xoán M. Carreira (Mundoclasico.com): “La Revoltosa ossia Rosaura y Coviello en una corrala madrileña”

*La Revoltosa*, sainete lírico en un acto de Ruperto Chapí sobre libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid el 25 de noviembre de 1897. La acción transcurre en un miserable e insalubre patio de vecindad en el cual se desarrolla historia de amor y celos primarios tiene como trasfondo una sucesión de farsas basadas en supuestos momentos de la vida cotidiana del patio de vecinos en varias esposas urden una clásica burla para escarmentar a sus casquivanos maridos.



No existe ningún análisis serio de *La Revoltosa* y la descripción de *La Revoltosa* como un retrato naturalista de la vida cotidiana de la clase baja madrileña, es simple y llanamente falsa. Una afirmación tan extraordinaria requiere pruebas igualmente extraordinarias que hasta ahora nadie ha ofrecido. Muy por el contrario, la concepción dramático-musical de *La Revoltosa* participa de la corriente simbolista de la *Belle Époque*, lo cual explica tanto las ricas alusiones a la cultura clásica greco-latina como la exhibición de un virtuosismo prosódico que Chapí convierte en instrumento de transmisión emocional.

La trama esquemática y los personajes guiñolescos de *La Revoltosa* están tomados de la *commedia dell'arte*, cuestión que no ha sido estudiada con detenimiento. De hecho, los escasos autores que la mencionan consideran como un anacronismo lo que en realidad es el principal síntoma de modernidad de la obra y la incorpora a la moda de los payasos melancólicos que, entre ca. 1890-1930 encontramos en los cuadros de Picasso, el teatro de Meyerhold y Benavente, las coreografías de Nijinsky, la poesía de Elliot y obras musicales tan emblemáticas como *Pierrot Lunaire*, *Petrushka* o *El retablo de Maese Pedro*.

#### **Sesión 4.** Modera: Marco Juan de Dios (Aula Severo Ochoa)

Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República Uruguay): “Música y fútbol en Uruguay: metáforas y alegorías en torno a “la celeste””

*Ay, celeste, regalame un sol*, dice el primer verso del estribillo de “Cielo de un solo color”, canción de la banda “No te va gustar” que ha pasado a ser el último de los himnos populares dedicados al fútbol en Uruguay. La escena cultural del fútbol ofrece un campo fértil para el análisis de los vínculos entre música, identidades nacionales, grupales y de género. Como parte de los resultados de una investigación más amplia, en esta ponencia se analizarán algunas canciones de creadores uruguayos, piezas publicitarias y manifestaciones musicales elaboradas colectivamente por los seguidores de la selección uruguaya de fútbol y destinadas a su interpretación en los estadios. Se analizarán antecedentes históricos que acompañaron al “tiempo edénico” del país enriquecido por la exportación de ganado y triunfante en los eventos futbolísticos, piezas de las últimas décadas del siglo XX, en las que se alude especialmente a la crisis deportiva, política y económica del país que sufre una fuerte migración de causas económicas y el exilio provocado por un régimen dictatorial, y casos contemporáneos correspondientes al “renacimiento” deportivo y gobierno de izquierda. Interesan los procesos de construcción de identidad nacional y los recursos paródicos para simbolizar, además de los triunfos, las crisis y los fracasos ideológicos, políticos y deportivos.

El análisis prioriza el enfoque desde la retórica. Se considerarán los géneros musicales más utilizados; se presentarán casos específicos de elaboración de metáforas y alegorías literarias, musicales y visuales, incluido el procedimiento del *contrafactum* y las múltiples interpretaciones de la metáfora de la “garra charrúa”. Se atenderá además a la vinculación de la música con la iconografía popular y el uso alegórico del cuerpo.

Alberto Luiz dos Santos (Universidade de São Paulo) y Francisco de Assis Santana Mestrinel (Universidade Estadual de Campinas): “Entre o som, o corpo e a memória: a performance das batucadas nos campos de futebol de várzea em São Paulo (SP)”

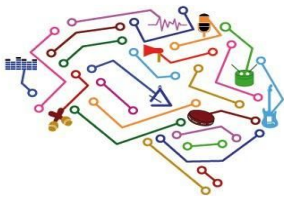
Manifestação de grande aclamação popular no Brasil, o samba se desenvolve em meio a múltiplas referências culturais, através da dança, música e eventos festivos. Mais do que um gênero musical, o samba se constitui pelas próprias práticas de seus atores, inseridos em variados contextos históricos, espaciais e sócio-políticos. Suas variáveis expressam um dinamismo, passível de ser interpretado por suas “matrizes”, entre a diversidade dos batuques de origem rural, as religiões de matriz africana e os gêneros musicais urbanos.

Tal interpretação, no entanto, mobiliza contradições. Ela contribui à história do samba, assim como dissemina nuances de autenticidade que, por vezes, mais restringem do que elucidam.

Na dificuldade de traçar uma linha evolutiva desta manifestação afrobrasileira, a análise das *batucadas* se apresenta como um caminho frutífero, uma vez que elas expressam movimentos articulados por processos de transculturação, que vinculam as influências supracitadas.

Assim, tendo como enfoque as batucadas que se relacionam às Escolas de Samba de São Paulo, expressão viva e pulsante do “mundo do samba paulistano”, interessa-nos interpretar momentos, meios e lugares em que elas se realizam na metrópole, além do contexto do carnaval.

Com base num conjunto de incursões etnográficas realizadas entre 2016 e 2018, propomos uma análise das



*batucadas de beira de campo*: formações inspiradas nas escolas de samba, que atuam em espaços públicos, acompanhando os itinerários do futebol amador paulistano, o popular “futebol de várzea”. Nesse contexto, a performance da batucada configura um tipo de experiência que transita pelo âmbito sonoro, corporal e da memória, especialmente em relação aos festejos carnavalescos.

Partimos de uma discussão sobre a situação dos campos, tendo em vista a rarefação de espaços públicos na metrópole contemporânea. Posteriormente, buscamos interpretar as dinâmicas sociais e culturais desses lugares em diálogo com aspectos musicais e performáticos da batucada, com sua sonoridade e características em constante movimento.

### **Sesión 5.** Modera Llorián García Flórez (Aula Rector Alas)

Isabela de Aranzadi (Universidad Autónoma de Madrid): “La máscara acústica en las sociedades secretas de África Central y sus trayectorias atlánticas”

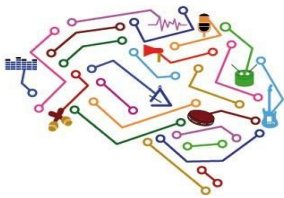
El contacto con el mundo espiritual en diversas culturas africanas se realiza a través de intermediarios, y simbólicamente mediante máscaras visuales que representan a dichos intermediarios, pudiendo ser éstos espíritus de la naturaleza o ancestros. No obstante, existe también una representación sonora en el caso de sociedades secretas en las que únicamente el sonido y no una máscara visual representa o habla por el espíritu. Esta “máscara acústica” la encontramos en diversas sociedades secretas en África Central.

A lo largo de la cuenca del Congo, existen ciertos elementos comunes en el mito de la leyenda de origen de ciertas sociedades secretas y en el uso de instrumentos musicales portadores de un profundo significado. El sonido oculto, secreto, simboliza el lenguaje del mundo del más allá en muchas sociedades con diversos grados de iniciación y cuya última etapa es accesible únicamente a algunos miembros, siendo este sonido y su significado otorgador de conocimiento. “La Voz” representa al “Otro” únicamente mediante el sonido. Esta “máscara acústica” por la que el espíritu es oído sin que sea representado visualmente, suele disfrazar la voz con un instrumento. Los instrumentos productores sónicos de este aural fenómeno se han utilizado de diversos modos mediante bramadera, mirlitón, trompeta de caña o tambor de fricción.

Pablo Infante-Amate (Universidad de Oxford): “Des-idealizando el trabajo musical no mercantilizado: opresión y deseos capitalistas en la música urbana de Guinea Ecuatorial”

Durante décadas, buena parte del estudio de las estructuras económicas de producción, circulación y consumo de música se ha realizado dentro del marco teórico de la expansión capitalista y su impacto en la industria cultural. En los últimos años, autores como Martin Stokes, Ana María Ochoa y Carolina Botero han criticado esta perspectiva por resultar, en ocasiones, reduccionista y teleológica. Según sus argumentos, las prácticas económico-musicales no mercantilizadas son de una alta diversidad, tienen una gran relevancia social en numerosas comunidades en todo el mundo y no pueden ser consideradas como prácticas residuales abocadas a su absorción por la lógica capitalista. Estos trabajos suponen un gran avance en la teorización de las economías musicales, pero no están exentos de problemas: no profundizando en las estructuras y contextos sociales en los que la producción y el intercambio se llevan a cabo, tienden a idealizar esas economías no mercantilizadas, desdibujando particularidades geográficas e históricas.

En este contexto, el objetivo de esta comunicación es continuar esta línea de investigación argumentando que las relaciones sociales en las que el trabajo musical está incrustado pueden adquirir formas onerosas y represivas. Para ello me baso en 12 meses de trabajo de campo en Guinea Ecuatorial. En este microestado centroafricano, buena parte de la economía musical está basada en formas de patronazgo (no mercantilizadas) conectadas al centro mismo del poder político y el estado; un estado caracterizado por el autoritarismo y la exclusión, históricamente presentes pero exacerbados a raíz del reciente boom petrolero. Los ejemplos que expongo muestran dos tipos de opresión: una basada en la utilización directa de la violencia y el poder militar y otra, más sutil pero extremadamente ubicua, basada en lo que Béatrice Hibou ha llamado la economía política de la represión, o el control de los recursos económicos para imponer dominación política. Como consecuencia de estas severas relaciones, existe un deseo emergente entre algunos artistas por escapar de estas formas de dominación mediante la mercantilización de la música y la incorporación al capitalismo global.



Intervienen: María Álvarez (Directora de Área de Actividades Culturales), José Antonio Gómez (Decano de la Facultad de Filosofía y Letras), Eduardo Viñuela (Director del congreso)

**Conferencia inaugural:** "¿Oír sin escuchar? Desafíos a una praxis sonora en la escena agonística del tardo- capitalismo". Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

14:30 Comida

16:00-18:00 Sesiones Paralelas

**Sesión 6.** Panel: La cultura del jazz en España y Portugal (1934-1965): música popular afroamericana, hot clubs y representaciones audiovisuales (Aula Clarín)

Iván Iglesias (Universidad de Valladolid)

Pedro Cravinho (Birmingham City University)

Josep Pedro (Universidad Complutense de Madrid)

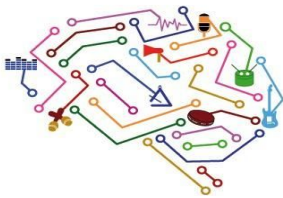
El objetivo de este panel es presentar la formación de un nuevo grupo de trabajo SIBE dedicado al estudio del jazz y las músicas populares afroamericanas, y seguir indagando en la recepción y apropiación histórica del jazz y el blues en España y Portugal. Proponemos una perspectiva interdisciplinar amplia e inclusiva, centrada en la investigación sobre el jazz y la música popular afroamericana en sus distintas dimensiones (musical, mediática, audiovisual, etc.) y localizada tanto en Estados Unidos como en Europa, Latinoamérica y, sobre todo, en el contexto diaspórico de la península ibérica. Con la formación del grupo de trabajo *Jazz y músicas populares afroamericanas* buscamos alcanzar una mayor interconexión entre los investigadores de jazz, blues, soul, funk y hip hop, así como de diversas manifestaciones de músicas populares afrolatinoamericanas y africanas, y también potenciar los vínculos comunes mediante el desarrollo de nuevos planteamientos e iniciativas. Nuestra investigación en los últimos años –también expuesta en un panel presentado en el Congreso SIBE de 2014– confluye en un interés común por la recepción y el desarrollo histórico del jazz y el blues en España y Portugal, países vecinos cuya historia reciente ha estado marcada por contextos políticos dictatoriales, en los que la música popular afroamericana ha representado una forma de modernización asociada al desarrollo de nuevos sonidos, bailes e identidades alternativas, (re)construidas a través del diálogo con el otro.

Empleando metodologías de documentación archivística, así como herramientas de análisis de la (etno)musicología, la historia y los estudios en comunicación, en el panel reflexionaremos sobre los problemas y formas de escribir historias de la música popular afroamericana y analizaremos comparativamente la recepción del jazz y del blues en la cultura española durante el franquismo (1939-1975) y la dictadura de Salazar y Marcello Caetano (Estado Novo, 1933-1974). La primera media hora de la sesión se destinará a presentar colectivamente la propuesta del nuevo grupo de trabajo, y a continuación expondrán los tres miembros del panel, cada uno en unos 20 minutos. En primer lugar, Iván Iglesias presentará un análisis crítico de las historias de la música popular afroamericana, sus inercias, tramas y tropos recurrentes, y ofrecerá posibles alternativas a estos relatos dominantes. A continuación, Josep Pedro explorará el desarrollo de la cultura del jazz en España entre 1945 y 1965. Exponiendo la diversidad de géneros y subgéneros de relevancia (jazz, boogie-woogie, blues, góspel...), contextualizará las actividades del Hot Club de Barcelona y el Hot Club de Madrid (1948), y abordará la presencia del jazz en el cine español de los años 1950 y 1960. Por último, Pedro Cravinho reflexionará y presentará documentación representativa de la recepción del jazz en Portugal, así como del desarrollo análogo del Hot Club de Portugal e iniciativas divulgativas con implicaciones identitarias y políticas. Prestará especial atención a la emergencia de la televisión y a la diversidad de la programación “jazzística” transmitida por la Televisión Pública Portuguesa (1956-1974), que actuó como un medio de difusión del jazz en Portugal.

**Sesión 7.** Modera: Israel Márquez (Aula Magna)

Fernán del Val Ripollés (Universidad de Oporto): “Algunas explicaciones sobre el retorno del vinilo.”

A lo largo de la última década se está produciendo un fenómeno inaudito dentro de los formatos musicales, como es el retorno del vinilo. Desde una perspectiva cuantitativa, las ventas de este formato han crecido



exponencialmente en el mundo anglófono, datos que concuerdan con lo mostrado por los últimos informes de Promusicae en España. Desde una óptica cualitativa diversos trabajos, centrados sobre todo en el mundo anglófono, han abordado esta cuestión desde dos ópticas: por un lado analizando la importancia de las tiendas de discos independientes en este proceso, profundizando en cómo estos espacios han sobrevivido a la crisis de la industria musical. Por otro lado, otros trabajos han estudiado el vinilo como objeto, exponiendo algunas teorías en torno a la vuelta del mismo (nostalgia, autenticidad, materialidad, rituales...). En esta ponencia haré un recorrido por algunas de esas teorías, contrastándolas con un trabajo de campo realizado en tiendas de discos en las ciudades de Oporto y Lisboa.

Marco Antonio Juan de Dios Cuartas (Universidad Complutense de Madrid): “Producción musical en la nube: la “virtualización” del espacio sonoro mediante el uso de herramientas software de colaboración remota”

El denominado *Remote Music Collaboration Software* (RMCS) ha llevado la interacción hombre-máquina a un proceso de normalización donde la frontera digital, ese límite que nos imponemos simbólicamente entre lo digital como sinónimo de virtual e ilusorio y el mundo físico o analógico, aparece cada vez más difuminada dentro de un estudio de grabación que se encamina hacia su definitiva “virtualización” en un “espacio de flujos” global (Castells, 2004). Esta tecnología plantea nuevos paradigmas en las relaciones entre intérpretes y creadores, desarrollando simultáneamente proyectos musicales que ya no comparten un mismo espacio físico y que generan prácticas colaborativas abiertas (Howe, 2006; Koszolko, 2015). Ante este nuevo escenario, la captación de la acústica en la grabación representa una suma de espacios individuales que confluyen en el “espacio virtual” de la nube, aportando nuevos significados al concepto de “*staging*” de William Moylan (1992) y Serge Lacasse (2000), retomado posteriormente por Zagorski-Thomas (2014). En estas plataformas, la progresiva “virtualización” del dispositivo físico mediante *plugins* persigue la reconstrucción de un imaginario sonoro que desde la evocación se integra en nuevos discursos y tendencias, y que adquiere diferentes significados en inmigrantes y en nativos digitales. Pero ante todo, el RMCS representa un nuevo sistema de redes donde el estudio de grabación pierde o distorsiona las referencias físicas del pasado. El proceso de producción adopta de este modo una estructura cíclica en la que la grabación, la edición y la mezcla se desarrollan sincrónicamente formando parte del proceso compositivo. En este sistema de redes, el uso del RMCS permite al músico-ingeniero-productor solicitar segundas opiniones tanto técnicas como musicales, o colaboraciones puntuales para un determinado *track* dentro de una red global de trabajo colaborativo proporcionada por el mismo *software* a través de una suscripción. El impacto de la “technostalgia” (Pinch y Reinecke, 2009) en los procesos de producción musical en la nube y los intercambios creativos que se producen dentro de estas redes virtuales constituyen el principal objetivo de esta investigación.

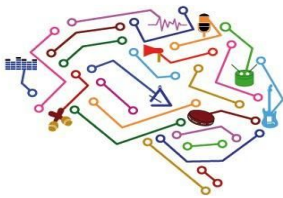
Carlos Andrés Caballero Parra y Juan Diego Parra Valencia (Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín): “Música tropical, industria y tecnología en Colombia. Formas de registro y producción musical en el auge de la industria musical colombiana entre las décadas de 1960 y 1970”

Durante las décadas de 1960 y 1970 el crecimiento de la industria musical colombiana fue exponencial y logró trascender las fronteras nacionales para consolidarse como una de las poderosas a nivel latinoamericano. Para finales de los años 60 sólo en la ciudad de Medellín se contaba con 10 sellos discográficos en ejercicio y sistemas de producción y distribución sólidos que constituyeron un mega circuito musical referente para centro y suramérica. Este crecimiento se dio gracias a la integración de experimentos sonoros que articulaban la exaltación de ritmos vernáculos a través de nuevos sistemas tecnológicos de producción y distribución, que influían directamente en la construcción de maneras, usos y adopciones de los objetos sonoros, de acuerdo a imaginarios simbólicos latinoamericanos.

La combinación entre los artistas, las músicas tradicionales y las tecnologías de esa época constituyó el núcleo fundamental de un sonido particular que trascendió en el imaginario colectivo colombiano, bajo el nombre de “música tropical” y que poco a poco fue constituyéndose en el genérico de “cumbia”; dicho sonido estuvo acompañado, principalmente, por el devenir técnico de los realizadores de las grabaciones –el ingeniero, el grabador y el productor musical– y la participación de los artistas, los arreglistas y los directores artísticos de las disqueras.

A partir del trabajo realizado con base en las referencias de los participantes en estas grabaciones tanto en el ámbito musical y comercial como el técnico, además del análisis de los elementos tecnológicos del





momento, se pretende realizar un estudio reflexivo que muestre la incidencia de cada uno de estos factores, y que deriva en la constitución de estéticas sonoras tanto en las formas de producción como en las formas de escucha dentro del espectro musical latinoamericano, en torno al imaginario de la cumbia actual.

### **Sesión 8.** Modera: Enrique Cámara (Aula Rector Alas)

Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid): “Dulce Pontes en la escena de la *world music*”

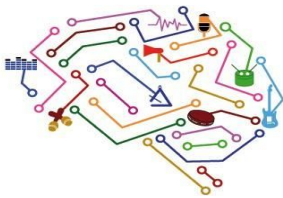
Esta comunicación se centra en la producción musical de Dulce Pontes, cantante, compositora, productora, intérprete, directora musical y arreglista portuguesa que cuenta con una destacada trayectoria internacional desde finales de los 1990. Además de ofrecer una aproximación a su papel en la escena de la world music, se evaluará la producción musical de esta versátil artista experimental que ha sabido incorporar las posibilidades expresivas que ofrecen los avances en las tecnologías de la grabación y de la performance (Elliot 2007: 136, Nunes 2014: 81-82). El análisis de una parte de sus obras ahondará, por un lado, en el estilo de Pontes y en el modo en que confluyen en él distintos materiales y estéticas procedentes del fado, la música tradicional, la música clásica, el pop y diversas tradiciones musicales del mundo. Por otro lado, desvelará algunos discursos y estrategias utilizados en la incorporación de la artista en el mercado y el modo de producción cultural de la world music (Kirshenblatt- Gimblett 1995), tales como la evocación de los múltiples legados históricos del país luso y la proyección de su identidad musical y cultural híbrida (García Canclini 1995), susceptibles de ser interpretados como manifestaciones de lo que Stokes (2007) o Vertovec y Cohen (2003) entienden por cosmopolitismo musical.

Daniel Nicolás Román Rodríguez (Universidad Alberto Hurtado): “El Montaje como procedimiento en la Música de Liliana Herrero”

La vanguardia folclórica Argentina, en su expresión contemporánea, impone complejas tramas de desciframiento. La categoría en la que ésta práctica musical se inscribe, a saber folclore de vanguardia, expresa ya en su enunciación un oxímoron de carácter estético y temporal. Vinculamos normativamente lo folclórico con el pasado y con la preservación alegórica de lo sido y a lo vanguardista con toda gesta que ostente el rasgo de la novedad anudando así, en el enunciado mismo, tiempos e identidades en conflicto. Por otra parte nos encontramos con la dificultad de establecer parámetros uniformes para una categoría que rehúye los centros hegemónicos de difusión y de recepción, dando cuenta de la fragmentación e invisibilidad de una práctica musical que permanece, desde sus primeros exponentes y pese a todo, vigente. Referirse a la vanguardia folclórica argentina supone abordajes desde diversas matrices disciplinares e interpretativas. Es Damián Rodríguez, musicólogo argentino, quien asigna el rótulo “Folclore de Vanguardia” para clasificar la obra de Liliana Herrero, definiendo la vanguardia folclórica en cuanto “proyecto como sinónimo de conducta y línea ética y estética que se relaciona con proyectos similares en otras áreas del arte, el conocimiento y la política” (Rodríguez 16).

En términos metodológicos se plantearán ejes dialécticos para visibilizar el procedimiento del montaje como recurso transversal a las prácticas de vanguardia y se aplicarán a la canción “Luna Tucumana” como despliegue ejemplar del procedimiento en la música folclórica de vanguardia Argentina.

El montaje sería el recurso estético-político que establecieron las vanguardias artísticas del siglo veinte como mecanismo formal por excelencia, el medio a través del cual se exponen las partes constitutivas y fragmentarias de la obra en una confrontación sin conciliación, dando cuenta de la política del gesto vanguardista como cimiento estético de las propuestas artísticas de vanguardia que irradiaron también a las prácticas musicales del folclore latinoamericano. La finalidad de esta práctica política es exponer el choque de las partes e interrumpir la continuidad conservadora de una realidad nefasta. Esta interrupción crea discontinuidades y desata las articulaciones hasta el límite de lo posible. Su función principal es entonces interrumpir la acción. Lo que busca el “montaje” es el distanciamiento, que no es otra cosa que evidenciar la crisis de la representación. En ese sentido y desde esta parcela política, distanciar es mostrar. “Demostrar mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias” (Didi-Huberman, 81) Georges Didi-Huberman afirma que “Brecht habría practicado el montaje en el campo dramático al mismo nivel que Igor Stravinsky en el campo musical y que Walter Benjamin en el campo Filosófico” (Didi-Huberman 99), es decir, el montaje “sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra que toma acta del desorden del mundo. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde



los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia (Didi-Huberman 98). Los dispositivos dialécticos teoría–praxis, tradición-modernidad y fragmento-unidad, conformarán los ejes operantes que nos guiarán en la exégesis de la canción “Luna Tucumana” de Atahualpa Yupanqui interpretada por Liliana Herrero, permitiéndonos de alguna manera, establecer una aproximación hermenéutica y metodológica en sincronía epistémica con la propuesta musical.

Leonardo Díaz Collao (Universidad de Valladolid): “Cambios en las prácticas musicales de chamanas-curanderas mapuche en el conflictivo Chile multicultural”

Las machi son la principal autoridad religiosa del pueblo mapuche, sociedad indígena más numerosa de Chile. En la actualidad, su rol equivale al de chamán-curandera según la clasificación de Michael James Winkelman y en algunos sectores ha incorporado elementos del papel sacerdotal (Bacigalupo 2001). Las innovaciones en la función de las intercesoras rituales están relacionadas con las transformaciones socioeconómicas experimentadas por la sociedad mapuche y chilena. Desde luego, estos cambios se ven reflejados en su música que constituye uno de los elementos claves de su *performance* ritual y terapéutica. Esta comunicación se centra en la creciente politización del rol de las machi y observa, a través de una investigación etnográfica en desarrollo, cómo este proceso influye en sus prácticas musicales. La dimensión política de las especialistas rituales y de su música se desarrolla y articula entre diversos discursos sobre la tradición, la interculturalidad y la autodeterminación, y como respuesta a las acciones de empresas forestales, proyectos hidroeléctricos y del Estado chileno. Aunque la función más reconocida de las machi es el de terapeutas tradicionales, el estudio de su música estaría incompleto si solo se considerara esta esfera. Su rol y prácticas musicales se diversifican en el complejo escenario de luchas históricas por el reconocimiento de los derechos del pueblo mapuche. La acción de las especialistas mágico-religiosas supera el espacio ritual.

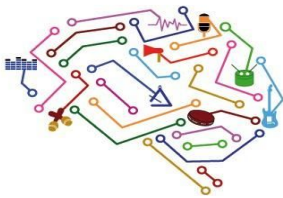
#### **Sesión 9.** Modera: Lola San Martín (Aula Severo Ochoa)

Celsa Alonso González (Universidad de Oviedo): “Angelillo en el cine musical republicano: el melodrama sentimental *La hija de Juan Simón* (1935)”

Entre 1935 y 1936 la empresa Filmófono produjo cuatro películas de las que tres eran adaptaciones de obras teatrales: *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina), *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia) y *Centinela, alerta!* (Jean Grèmillon). La cuarta película, *¿Quién me quiere a mí?* era una comedia dramática dirigida por Sáenz de Heredia con guion original de Eduardo Ugarte y Luis Buñuel, y fue un fracaso. Es muy probable que la clave del éxito comercial de *La hija de Juan Simón* y *Centinela, alerta!* fuera la abundancia de música y la participación del cantante de copla Angelillo. Un análisis un poco más profundo revela asimismo la existencia de ciertos códigos teatrales, que ambas comparten con *Don Quintín el amargao*, la primera producción de Filmófono. Humor, música y teatro popular, combinados con un registro melodramático imprescindible para emocionar al público, eran las claves del éxito que un cineasta como Luis Buñuel, en calidad de productor ejecutivo (y en ocasiones de director), supo poner en práctica tras su estancia en Hollywood y su conocimiento del funcionamiento de los estudios norteamericanos. Vicente Benet (2012) ha señalado que lo que más llama la atención en las producciones de Filmófono es el proceso de síntesis musical, del mismo modo que acontecía en los espectáculos teatrales contemporáneos (sobre todo las revistas y humoradas del teatro frívolo). En esta comunicación, analizaremos la presencia de la música popular en *La hija de Juan Simón*, examinando sus significados y funciones afectivas e ideológicas en la trama argumental, y la importancia de la música en el éxito del cine popular y comercial español de los años de la república.

Inmaculada Matía Polo (Universidad Complutense de Madrid): “Una macroproducción de copla en la España del 92: *Azabache*”

Las relaciones entre el poder y las industrias culturales se constituyen a lo largo de la historia un poderoso elemento para la conformación de prácticas escénicas. Esta afirmación se hace más visible en la España de 1992, donde un país en plena expansión económica bajo el gobierno de Felipe González, goza de grandes presupuestos que invertir en producciones. En el contexto de la exposición de Sevilla de 1992, bajo la dirección de Gerardo Vera, se estrena el espectáculo *Azabache* en el que, partiendo de la inconmensurable



herencia de la copla, se reivindica el género como un legado musical actual. Con una pretendida ausencia de una estética sentimentalista - ligada a la nostalgia-, de su propuesta escénica diría el propio Vera en una entrevista concedida a *El País*, en 1992: "Esto no es una antología de la copla. Es un musical".

Representado en el Auditorio de la Cartuja, el proyecto se convirtió en un macro espectáculo (540 trajes, 200 mantones, 220 pares de zapatos) que contó con un presupuesto de 630 millones de pesetas. En él participaron cinco figuras de la canción española del siglo XX: Rocío Jurado, Imperio Argentina, Juanita Reina, Nati Mistral y María Vidal y se escucharon temas clásicos del repertorio como *Ojos, verdes, Francisco Alegre y olé, La violetera, Las cinco farolas* y *El relicario*. El estreno, que se tuvo que posponer por falta de ensayos, no estuvo exento de críticas. La ausencia de figuras claves de la copla, como Isabel Pantoja o Marifé de Triana, la falta de un discurso narrativo en la presentación de las propuestas, la utilización de grabaciones - especialmente visibles en la actuación de Imperio Argentina- y el excesivo protagonismo de Rocío Jurado, que interpreta doce de los veintinueve temas y condiciona el programa, cuestionaron el proyecto.

Partiendo del estudio de *Azabache*, en esta comunicación pretendo reflexionar sobre las jerarquías de poder que se articulan detrás de la escena y que condicionan su práctica, así como analizar los modos de recepción de las formas de producción artística, más allá de la experiencia estética.

Isabelle Marc (Universidad Complutense Madrid): “Música popular y heroicidad nacional: el caso de los biopics musicales en Francia”

En la última década en Francia, ha surgido lo que podría considerarse un subgénero de cine centrado en las vidas de las grandes estrellas de la música nacional. El primero de estos grandes “biopics musicales” fue *La Môme* (Olivier Dahan, 2007) sobre Edith Piaf, la diva indiscutible de la *chanson*. Después, *Gainsbourg vie héroïque* (Joan Sfar, 2010) exploró la figura de Serge Gainsbourg, el enfant terrible de la música francesa. En 2012 se estrenó también *Cloclo* (Florent Siri, 2012), sobre Claude François, estrella de la música “ligera” en la década de los 60 y 70. En 2017, se realizó *Dalida* (Lisa Azuelos, 2017) que narra la atormentada existencia de la estrella franco-egipcia. Ese mismo año, Matthieu Amalric dirigió *Barbara* sobre la mítica cantautora del mismo nombre. Estos filmes, desde el realismo como desde la fantasía, desde la estética del telefilm hasta el cine de autor, convierten el patrimonio musical francés en objeto cinematográfico con muy buenos resultados tanto desde el punto de vista de la crítica como del público.

En la comunicación, exploraremos cómo y por qué estas figuras de la música popular se han convertido en los nuevos héroes nacionales, en los protagonistas de un nuevo “relato nacional” y en qué medida las identidades (estéticas, ideológicas, étnicas, de género...) que representan pueden transformar la imagen de Francia fuera y dentro de sus fronteras. En definitiva, se tratará de entender las lógicas de patrimonialización de la música que subyacen a estos films, la estrechísima relación entre identidad nacional y música popular en Francia, así como la idoneidad de la música, y del cine, a la hora de construir el pasado.

18:00-18:30 Pausa café

18:30-20:00 Sesiones Paralelas

#### **Sesión 10.** Modera: Iván Iglesias (Aula Clarín)

Adrián Besada Filgueiras (Universidad de Valladolid): “Clunia Jazz: La transición del jazz en Galicia. Escenas musicales”

Esta comunicación sale del objeto de estudio de la tesis doctoral en la que trabajo actualmente. El tema gira en torno a la figura de Clunia como eje de un movimiento jazzístico identitario y propio de Galicia, al desarrollo de una modernidad singular y unos postulados estéticos y sociales bien definidos dentro del panorama musical y cultural español y europeo. En esta propuesta busco dar visibilidad a esta primera aproximación y dar a conocer el estado de la investigación: contexto histórico y musical, rasgos característicos, proyección musical de Clunia; repercusión a nivel autonómico, nacional y europeo; influencias e identidad musical. La ponencia se dividirá en cuatro bloques que girarán en torno a la figura de Clunia, respondiendo a cuestiones relativas a los puntos citados en el párrafo anterior, haciendo especial hincapié en el papel del jazz como símbolo de modernidad y revelador de una nueva identidad dentro del contexto de la transición política en Galicia.



Laurisabel María Da Silva (Universidade Federal da Bahia): “Os jazes em Salvador na década de 1950: geografia e paisagens sonoras”

Os sons, músicas e performances praticados pelos jazes – nome pelo qual ficaram conhecidas as jazz-bands que atuavam na cidade de Salvador entre as décadas de 1920 e 1960 do século XX – enchem de movimento e dança as ruas da capital do estado da Bahia, antiga capital do Brasil.

Dois polos da cidade contribuíram na construção de suas paisagens sonoras na década de 1950: o Centro Histórico e o bairro da Barra. Aquele, uma das primeiras povoações da cidade constituída no período colonial, situada à beira da Baía de todos os Santos, abrigava uma grande concentração de clubes, *dancings* e *nightclubs* onde os jazes se apresentavam executando mambos, salsas, boleros que ecoavam por ladeiras e becos (MOURA, 2009, p. 367). Lá os músicos também se reuniam à espera de contratação no Café das Meninas ou no Café Astúrias – a depender se eram negros ou brancos – ou se juntavam aos marinheiros chegados de diversos países do continente americano para ouvir música e copiar partituras (MOURA, 2009). Esta região também abrigava as ruas Chile e Carlos Gomes onde estavam estações de rádio, outra fonte de aquisição de repertórios; haviam também cinemas, para onde os músicos iam tanto para tocar quanto para escutar as trilhas dos filmes e copiá-las para arranjá-las depois.

Outro importante aglomerado urbano na constituição dos ambientes sonoros que rodeavam os jazes era o bairro da Barra, situado na orla da cidade. A localidade tinha uma grande concentração de clubes em suas diferentes regiões. Foram registrados oito durante o período de pesquisa. Essa concentração fazia com que, segundo Maria das Dores de Ana da Silva, os clubes tivessem que alternar os dias de festa em certas épocas para que as apresentações de jazes em um não atrapalhasse as apresentações dos vizinhos.

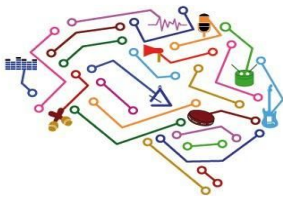
Ressalta-se que essas duas áreas estão próximas ao Porto de Salvador, maior porto da América Latina na época, ao Porto da Barra e são interligadas pela Avenida Sete de Setembro, todas elas localizadas na região costeira da cidade, integrando assim os fluxos e reflexos musicais constituintes das paisagens sonoras que contém os jazes na cidade.

#### **Sesión 11.** Modera: Josep Pedro (Aula Rector Alas)

Jay Loomis (Stony Brook University): “Flamenco Unplugged in the Sala Lorca at Casa Patas in Madrid: Authenticity and All-Acoustic Flamenco”

Madrid offers numerous opportunities for flamenco fans to enjoy different styles of performances in a variety of spaces throughout the city. Tourists in Madrid who seek an encounter with live flamenco often end up in *tablaos* that feature exuberant dancing accompanied by virtuosic guitar, percussion, and *cante jondo*. Well-known establishments provide spaces for expert performers who reveal their skills on stage in venues that include Casa Patas, Carboneras, Corral de la Morería, Candela, Café Ziryab, Las Tablas, Flamenco Cordobes, and Cardamomo. In addition, summer music festivals like the *Suma Flamenca*, and *Flamenco Madrid*, showcase artists who engage in hybrid flamenco forms that explore new directions in *el flamenco joven*. Of the dozens of flamenco venues that exist in Madrid, one room stands out: La Sala Lorca at Casa Patas. This small room offers an all acoustic experience of unplugged flamenco for anyone who is willing to buy a ticket. My paper examines how the Sala Lorca at Casa Patas fills a niche in the flamenco scene in Madrid. La Sala Lorca provides an opportunity for aficionados to experience a version of flamenco that is not focused on spectacle, which is engineered to pander to the preferences of tourists. Instead, La Sala Lorca offers a technologically unmediated experience of the flamenco voice, where neither microphones nor sound engineers can enhance or amplify the expression of the singer. On their website, Casa Patas promotes La Sala Lorca as “un lugar para el cante flamenco,” “dónde el cante sabe a gloria... un espacio íntimo sin micrófonos... ni altavoces.” Through interviews, first hand experience, and flamencology publications, my case study explores how the unplugged experience of flamenco at La Sala Lorca engages with discussions on authenticity and questions regarding the veneration of “flamenco puro.” I argue that the acoustic space of the Sala Lorca is designed to attract an audience who seeks the sound of a flamenco voice which harkens back to the golden age of the *cafés cantantes* of Madrid.

Kiko Mora (Universidad de Alicante): “Flamenco de cera y goma laca. Primeras grabaciones de la industria fonográfica estadounidense (1903-1913)”



A principios de la década de 1890 la North American Phonograph Company comenzaba la comercialización de música grabada a gran escala a través de la utilización de fonógrafos operados con monedas y que se emplazaban en ferias, restaurantes, hoteles, estaciones de tren y otros lugares públicos en el corazón de las ciudades más importantes de EEUU. En la entrada del siglo XX, el mercado de la música grabada se había afianzado también en los hogares de aquel país y estaba dominado por tres grandes compañías: Edison Phonograph Company, Columbia Phonograph y Victor Talking Machine. La diversidad multirracial y multiétnica del país hizo que estas compañías estadounidenses produjeran, en cilindros de cera o en discos de goma laca, grabaciones musicales para atender a la demanda de inmigrantes de origen europeo, asiático y latinoamericano. Desde que en 1903 el cantaor Antonio Pozo “El Mochuelo” grabara en Madrid su “Tango de El Espartero” para la Victor, las compañías estadounidenses realizaron una serie de grabaciones en México DF, La Habana y Nueva York con artistas flamencos que se encontraban afincados en el continente americano. Esta comunicación rastrea las primeras producciones de flamenco de la industria fonográfica norteamericana hasta la Primera Guerra Mundial en el marco de la economía política y cultural del entonces naciente imperio estadounidense y en el contexto de la circulación de música española entre las dos orillas del Atlántico.

## Sesión 12

Panel: Españolear (en clave femenina): Marta Sánchez, Rosalía, Amaia. Discursos, negociaciones, polémicas y relecturas (Aula Paraninfo)

Pepa Anastasio (Hofstra University): “Raquel Meller y Rosalía: De los Apaches a las Chonis”

Isabel Clúa (Universidad de Sevilla): “Autoría, celebridad y nación: el caso de Amaia (de España)”

Enrique Encabo (Universidad de Murcia): “«Y no pido perdón»...: Marta Sánchez, el himno de España y su circunstancia”

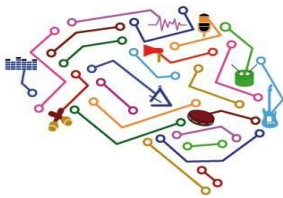
En los últimos meses hemos asistido, en el ámbito de las músicas populares y de consumo, a tres fenómenos que han provocado distintas y apasionadas reacciones, desde el fervoroso aplauso a la encendida polémica. Aparentemente alejadas entre sí, las figuras de Marta Sánchez (con su reinterpretación del himno nacional), Rosalía (a través del exitoso videoclip *Malamente*) y Amaia (cabeza visible del resurgir del fenómeno Operación Triunfo) comparten diversas resemantizaciones que nos llevan a estudiar su presencia de forma conjunta y, a su vez, plantear diversos interrogantes: ¿de dónde procede la implicación sentimental con estos productos *mainstream* que produce tan ardientes filias y fobias? ¿En qué medida la categoría de intérprete femenina condiciona la recepción de estos artefactos culturales? Si en todos ellos subyace la idea de “España”, ¿qué es (y no es) España en estos contextos para las audiencias receptoras?

¿Asistimos a verdaderas sinergias entre sonido, imagen y concepto o predomina de modo notable alguno de estos vértices? Nuevos interrogantes para situaciones no tan nuevas; mediante un estudio diacrónico podemos observar varias características aquí estudiadas en el fenómeno del cuplé (entendiendo el término en su más amplio sentido) de principios del siglo XX. Ayer como hoy, la cuestión de “lo español” (como constructo cultural siempre complejo y difuso), de la mujer (con la frágil y compleja distancia entre creadora o intérprete) objeto de consumo y/o artista empoderada, y las tensiones entre “alta”/“baja” cultura (contempladas atendiendo al verdadero alcance en cuanto a las audiencias) siguen proporcionando significados ante los que es necesario reflexionar profundamente, lejos de la aparente intrascendencia de unos productos que, más allá de su inmediatez, nos informan profusamente sobre las sociedades que les dan sentido.

20:00. Asamblea IASPM-España. (Aula Rector Alas)

Viernes 30 de noviembre de 2018

9:00-11:00 Sesiones Paralelas



### Sesión 13. Modera Francisco G. Gallardo (Aula Magna)

Marcela González Barroso (Universidad de Oviedo): “Patrimonio y patriarcado. Los cancioneros tradicionales y la preservación de identidades”

El contacto de niños y jóvenes con el repertorio tradicional y la retroalimentación afectiva que existe con ellas es una de las maneras de construir las identidades. *Al pasar la barca, Don Federico, Arroz con leche, La cucaracha, El mío Xuan, Vite, vite, vite*, entre cientos de títulos, forman parte de ese legado cultural que perdura a través de las recopilaciones, los libros de texto o las antologías a las que acceden niños y adolescentes en edades escolares. Con este corpus de canciones se pretende mantener vivas ciertas tradiciones, asociándolas a una valoración positiva de ese pasado, justificando así la preservación del patrimonio cultural. Sin embargo, parte de este repertorio es portador de características violentas, implícitas y explícitas, contra diferentes colectivos. Reafirma mediante sus textos en forma de canciones, rimas o juegos ‘infantiles’, modelos culturales del pasado que legitiman actitudes que resultan provocativas en la actualidad. Por ello es necesario introducir una serie de elementos críticos que ayuden a comprender cómo ese sustrato cultural se afianza y convierte en cotidiano, ‘normaliza’ acciones indignas enmascaradas tras melodías y ritmos sencillos.

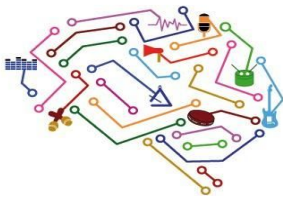
En esta comunicación se analizan, desde la perspectiva de la coeducación, una serie de canciones tradicionales que forman parte del repertorio empleado en edades tempranas y que transmite modelos identitarios, cuando menos, rechazables. El estudio de estas canciones ofrece resultados que evidencian actitudes patriarcales, roles de sumisión, desprecio y minusvaloración que valdrían para objetar su uso. Para llevar a cabo este trabajo se toman como base los análisis que han realizado Anna Fernández (2004 - 2005 - 2006 y 2010) desde la perspectiva del discurso y a Belén Hidalgo (2010) desde la constitución de estereotipos; desde el punto de vista del lenguaje, parte esencial del patrimonio cultural de las comunidades, según Alfredo Asiain (Asiain, 2014: 13) y desde el enfoque educativo siguiendo a María Loizaga Cano (2005, 2007) o a Patricia Digón Regueiro (2005, 2011, 2014).

Sara Revilla Gútez (Investigadora independiente): “Música e identidad... ¡Otra vez! Propuestas metodológicas para la producción de conocimiento científico en Etnomusicología”

Los estudios que investigan y ponen de manifiesto la relación que existe entre las diversas formas de expresión musical y las identidades étnicas, nacionales y de género, son, a estas alturas, incontables en el campo de la disciplina etnomusicológica. Este dato confirma, entre otras cosas, el enorme interés que suscita este asunto entre nuestros colegas y la necesidad que muchos estudios de caso plantean de abordar directa o indirectamente la naturaleza de esta relación en cada contexto particular. La constatación de que la música forma parte de los procesos clave de negociación, demarcación y configuración de las identidades, siendo utilizada para dichos fines tanto por entidades de poder como por actores y colectivos informales, es algo palpable en muchos de los estudios existentes. Sin embargo, se echa de menos la configuración y consolidación de una teoría articulada propia a la Etnomusicología con el fin de abordar este ámbito. La “música e identidad” a la que se apela desde los numerosos estudios de caso realizados en las últimas décadas es frecuentemente abordada desde perspectivas muy diversas, aludiendo a marcos teóricos muy dispares, y con grados de profundización muy irregulares aun cuando la clave de esta relación se presenta como eje central del estudio. Esto, que ya han apuntado algunos teóricos como Susana Sardo (2016) o Timothy Rice (2011), dificulta notablemente la configuración de una teoría fundamentada sobre la relación entre músicas e identidades, la cual debería combinarse con los marcos teóricos de otras áreas de conocimiento de las que la Etnomusicología ha recibido influencias. En esta comunicación, se propone reflexionar en torno a posibles enfoques metodológicos que pudieran contribuir significativamente a la producción de conocimiento científico, fundamentado en los datos obtenidos en cada estudio de caso, y con el principal objetivo de contribuir a la comparación transcultural.

Marcos Andrés Vierge e Igor Saenz Abarzuza (Universidad Pública de Navarra): “El proyecto En-Kantu en el contexto de la Cátedra de Patrimonio Inmaterial de la Universidad Pública de Navarra”

El presente texto informa sobre la Cátedra de Patrimonio Inmaterial de la Universidad Pública de Navarra, especialmente en lo que se refiere a actividades y proyectos relacionados con la música. El texto incide de manera especial en el proyecto *En-Kantu*, grupo musical vinculado a dicha Cátedra, que recrea melodías



tradicionales recogidas en cancioneros que publicaron música de la Comunidad Foral o de la Baja Navarra y melodías que tienen que ver con proyectos de investigación llevados a cabo por la Cátedra de Patrimonio Inmaterial de la UPNA. Como se ha dicho, el texto explica en detalle el proyecto *En-Kantu* que clausuró el Primer Congreso Internacional de Patrimonio Inmaterial de la Cátedra de Patrimonio Inmaterial de la UPNA celebrado el seis de octubre de 2017.

La relación entre una música y un territorio ha sido estudiada principalmente desde el punto de vista de la nación y la construcción identitaria, tanto en el caso de los estilos nacionales de música culta como en el de las músicas tradicionales. Como sucede con los otros parámetros o criterios de los bienes patrimoniales, aunque la creación de una identidad no ha perdido valor, en paralelo ha surgido un espacio multicultural que ha afectado a la difusión y recepción del patrimonio artístico. Además, en la actualidad las fronteras físicas se han desmaterializado en parte, en beneficio de espacios virtuales. A los conceptos tradicionales de músicas nacionales y regionales se pueden añadir ahora músicas transfronterizas vinculadas por criterios que van más allá de la creación de una identidad, las estructuras sistemáticas o los estilos vinculantes. Se diría que el multiculturalismo proyecta una multiplicidad de paradigmas de vínculos en torno a la música. Quizás por todo ello, resulta más que nunca pertinente volver a la esencia de nuestra música, compartida con otros territorios, pero en definitiva nuestra música, tratándola en acústico con el cariño y respeto que siempre merece lo que tan dignamente envejece.

El texto contendrá hipervínculos a vídeos o fragmentos musicales que sirvan para ilustrar lo expuesto en el mismo.

Xulia Feixoo Martínez (Grupo de trabajo “Arredor da tradición”): “Los hilos invisibles: cuestiones de género en la tradición oral de Galicia”

Los estudios sobre músicas tradicionales fueron incorporando durante los últimos años un giro conceptual importante, desplazando sus centros de atención de los objetos musicales a los procesos culturales que los generan. En este recorrido, las claves interpretativas relacionadas con el género y con la identidad se fueron consolidando como herramientas importantes para analizar estas prácticas musicales (Koskoff, 2014).

A través del análisis de los pilares sobre los que se ha sustentado el binarismo de género en la tradición oral de Galicia, se puede percibir como estas claves están siendo retransmitidas en la actualidad en el seno de grupos folclóricos dedicados a la representación escénica tanto de la música como del baile (Martí, 1996). Sin embargo existen nuevos colectivos como “Andar cos tempos” que, desde el conocimiento y respeto por la tradición, se cuestionan los estereotipos de género que condicionan los roles de bailadores y bailadoras, las maneras de moverse y bailar, el reparto de instrumentos musicales diferenciados por sexos y la construcción de parejas desde una única óptica exclusivamente heterosexual.

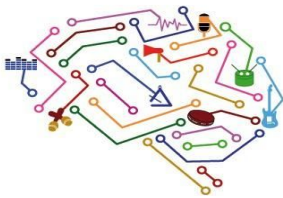
En esta comunicación se analizará esta iniciativa con la intención de crear un debate social sobre la pertinencia de transmitir el patrimonio inmaterial sin hacer una revisión crítica de los aspectos que lo relacionan con el patriarcado e, igualmente, generar un discurso igualitario con el que re-pensar la tradición.

#### **Sesión 14.** Modera: Isabelle Marc (Aula Severo Ochoa)

Panel: Análisis de los fenómenos musicales en YouTube: memética, remix y parodia

Las dinámicas de los nuevos medios de comunicación interactivos han propiciado que los contenidos profesionales, como los videoclips, compartan espacio con productos amateur elaborados y puestos en circulación en la red por usuarios activos y participativos. A través de la memética, la remezcla y la parodia observamos cómo los usuarios producen fenómenos audiovisuales que se propagan por diferentes plataformas sociales: literal videos, *shred videos*, *mushups*, *lipdub* o *musicless*. El objetivo de este panel es analizar estos fenómenos musicales observando sus particularidades desde la producción y el análisis audiovisual.

En este sentido, por un lado, desde la producción se analizan las características formales de una muestra de los canales más destacados de los usuarios de YouTube que comparten este tipo de vídeos. Por otro lado, se proponen estudios de casos con el fin de detectar las diferentes técnicas de elaboración y composición audiovisual, las estrategias de humor y sátira, las estructuras narrativas y su incoherencia sustancial, la estética peculiar de estas piezas, las miradas críticas que de manera voluntaria o involuntaria las remezclas hacen de sus componentes, los discursos nuevos que construyen y sus procesos de transformación de significado y memética, cuando entran en los circuitos digitales.



Ruth Piquer (Universidad Complutense de Madrid): “Mashups audiovisuales: reciclaje cultural entre el humor y la nostalgia”

El reciclaje audiovisual (en forma de sampleo, remixes, mashups y doblajes de vídeo, entre otros) es una práctica habitual del mundo digital actual. En concreto, los mashups audiovisuales han desbordado el mundo del vídeo musical en internet, trascendiendo las fronteras entre creador y receptor y abriendo posibilidades infinitas de reciclaje de material audiovisual. Observaré algunos ejemplos de mashups audiovisuales que, creados con diversos textos audiovisuales, se basan en una supuesta incoherencia cultural y en una relevante coherencia musical. Con ello generan interesantes y diversos significados, desde lo humorístico a lo nostálgico -sin que sean categorías excluyentes- y señalan la capacidad de proyección semiótica de estas creaciones.

Cande Sánchez Olmos (Universidad de Alicante): “Corporativización y profesionalización de la creación de memes musicales en YouTube”

YouTube es la plataforma más importante por la cual circulan y se propagan los memes, especialmente los audiovisuales. Por esta razón, es un objeto de estudio interesante en un contexto de convergencia mediáticas y cultura participativa, en donde cada contenido, historia o vídeo aspira a una reelaboración y resemantización. Sin embargo, las políticas de monetización de YouTube y el peso creciente de las corporaciones invitan a una reflexión sobre las características de los canales y los motivos que llevan a los usuarios a producir y compartir memes musicales. La cultura participativa interactúa con el contenido musical debido a razones culturales, personales, de entretenimiento, políticas y económicas, e incluso con objetivos autopromocionales. Por tanto, el objetivo de esta comunicación es si existen características comunes que definan los diversos tipos de creadores que producen y ponen en circulación memes musicales en YouTube, así como las dinámicas que utilizan para la propagación de memes. Para ello, observamos y categorizamos los perfiles y los canales más significativos que comparten memes musicales con la finalidad de observar si existe una tendencia a la corporativización que pueda ser analizada tanto desde la perspectiva de los estudios de la cultura trasmedia encabezados por Jenkins, Ford and Green (2013), como desde la teoría crítica de las redes sociales por Fuchs (2010).

Eduardo Viñuela (Universidad de Oviedo): “La música como herramienta de parodia en los videomemes”

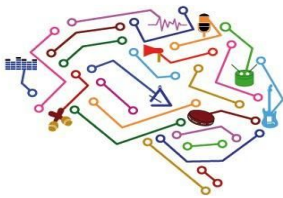
El objetivo de esta comunicación es abordar el análisis de una muestra significativa de Musicless, shred y literal videos para observar cómo la música modifica el significado de la producción audiovisual original. En la mayoría de las ocasiones la alteración tiene una intención paródica, pero nuestro objetivo es ir más allá de esa lectura y profundizar en las negociaciones de significados que se producen con estos videomemes, en las razones (e intenciones) que mueven a sus creadores a elaborarlos y difundirlos a través de sus redes sociales, en los discursos en torno a la música que se ven implicados en estas creaciones. Asimismo, buscamos analizar qué resultado formal se configura con la modificación del original en el proceso memético. Para ello, tomamos como caso de estudio tres fenómenos que modifican el audio del original, manteniendo la imagen inalterada: shred, musicless y literal video.

**Sesión 15.** Panel: Políticas, prácticas e sujeitos do arquivo sonoro. Uma avaliação de casos e estratégias de construção e uso da memória através do som

Moderadora: Susana Sardo (Aula Rector Alas)

Quando em 2012 Carolyn Landau e Jannet Topp Fargion globalizaram o estatuto de arquivistas para todos os etnomusicólogos (“We are all archivists now” - Introdução ao Vol. 20(2) da revista *British Forum*), estavam de facto a estender a ideia de arquivo para lá das fronteiras profissionais, institucionais e disciplinares. A condição de arquivista é hoje, sobretudo pelo acesso livre que todos temos às tecnologias de gravação, armazenamento, organização e divulgação do som, extremamente acessível a todos os sujeitos que se interessem por guardar, construir ou reativar a memória em sociedade. Este painel propõe uma reflexão sobre este assunto a partir de 5 contribuições. A primeira, proposta por Miguel A. García, da Universidade





de Buenos Aires (CONICET), situa o modo como os arquivos têm sido tratados pela etnomusicologia sob o ponto de vista da teoria, das instituições e dos métodos. Esta comunicação serve de enquadramento para os 4 casos seguintes: (2) Susana Sardo, da Universidade de Aveiro (INET-md) propõe uma reflexão sobre modos de contruir arquivos colaborativos à escala de uma cidade. Trata-se de um projeto competitivo designado por SOMA – Sons e Memórias de Aveiro - que está a ser posto em prática pelo Instituto de Etnomusicologia (UA) em colaboração com agentes da cidade de Aveiro, para a construção de um arquivo e som e memória para a cidade; (2) Dário Rannochiari, da Universidade de Granada (INET-md) reflete sobre o modo como o videoclip se transformou num expositor de arquivos incorporados e distribuidor de repertórios através de diferentes formas de mediação (a imagem, a narrativa, as plataformas digitais), partindo das primeiras experiências como investigador do projeto SOMA; (3) Pedro Aragão da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO), propõe uma análise singular para os arquivos em movimentos, centrada nos arquivos de 78 rpm e no caso particular dos colecionadores enquanto mediadores na construção de sentido para a memória guardada e projetada pelos arquivos de som. Centra a sua análise no estudo do repositório de discos de 78 rpm existentes na Universidade de Aveiro. (4) Finalmente Ana Flávia Miguel, da Universidade de Aveiro (INET-md), discute a aplicação da política dos três O's defendida pela União Europeia para o programa Horizon Europe, ao arquivo de som (Open Science, Open Innovation and Open to the World) e as suas implicações no que respeita, sobretudo, à exposição de dados e aos direitos sobre som e música.

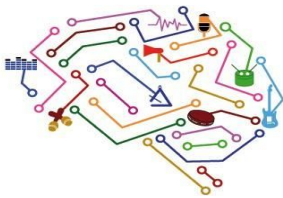
Susana Sardo (Universidade de Aveiro /INET-md): “Sons e Memórias de Aveiro: a construção colaborativa de um arquivo de som e memória para uma cidade”

O projeto **SOMA** (sons e memórias de Aveiro) tem por base a construção de um espaço físico e digital de memória dedicado à música e ao som da região de Aveiro (centro litoral de Portugal) que sirva simultaneamente objetivos de inovação e transformação social e objetivos de inovação e produção académica. Trata-se de um laboratório vivo construído coletivamente e de forma partilhada pela comunidade em conjunto com os investigadores académicos que procura colocar a investigação e o desenvolvimento ao serviço dos cidadãos. Contará com uma equipa transdisciplinar constituída por etnomusicólogos, arquivistas, designers, informáticos, técnicos de som, produtores musicais e membros da comunidade não académica. Este projeto está ainda na sua fase inicial e exploratória pelo que esta comunicação procura partilhar e discutir o modo como o processo de construção de um grupo de pesquisa colaborativo para a construção de arquivos de som se organiza à escala de uma cidade. Trata-se de uma sede de município, com cerca de 79000 habitantes e com 250 anos de vida urbana. Serão trazidos para debate os processos utilizados (e os resultados) na mobilização dos cidadãos e das instituições para a construção de um repositório coletivo de som e memória, de perfil intergeracional e onde as comunidades se sintam representadas.

Dario Rannochiari (Universidade de Granada / INET-md): “Píldoras de memoria musical: (re)presentar a la memoria musical a través del audiovisual”

En su libro *The Archive and the Repertoire* (2003), Diana Taylor propuso la distinción entre repertorio y archivo como un elemento metodológico y epistemológico central para entender las modalidades de transmisión de los eventos/procesos a veces ambiguamente definido como “performances”. Partiendo de esta distinción, y después de un rápido recorrido por algunas experiencias similares ya realizadas, en esta ponencia propongo reflexionar sobre la posible utilización de específicos productos digitales parcialmente participativos para (re)presentar – gracias a la asociación de sonido, por un lado, e imágenes fijas y en movimiento, por el otro – a una multiplicidad de significados sociales y existenciales asociados a la memoria de determinados temas musicales. En particular, voy a presentar los primeros experimentos realizados como miembro del equipo de investigación de SOMA – Sons e memorias de Aveiro. Experimentos pensados para ser integrados en el archivo que el proyecto quiere construir a partir de una labor de investigación compartida con las comunidades locales, sobre diferentes prácticas musicales (pasadas y presentes) del distrito de Aveiro.

Pedro Aragão (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / INET-md): “Arquivos discográficos em movimento: mediação e produção de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir de um estudo de caso”



Esta comunicação apresenta resultados de pesquisa pós-doutoral realizada na Universidade de Aveiro entre 2015 e 2016 com o objetivo de estudar discos de música popular brasileira no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro. A comunicação será dividida em duas seções. Na primeira proponho uma reflexão sobre acervos discográficos em 78 rpm à luz de um duplo referencial teórico: por um lado os estudos etnomusicológicos que entendem arquivos sonoros não como simples repositórios de som, mas como saberes fragmentados e inacabados que estão necessariamente sob ingerências políticas, ideológicas e estéticas por parte de pessoas e instituições (García, 2011); por outro, o escopo de uma recente sociologia da música (DeNora, 2001; Hennion, 2007) que propõe um novo olhar sobre a figura do *amateur*, incluindo-se neste conceito os colecionadores de discos. Tal como propõe Hennion (2009) procuro entendê-los não como canais neutros por onde relações sociais pré-determinadas operam, mas como mediadores ativos na construção de diferentes ideias sobre música. Com base neste referencial teórico realizo, na segunda parte da comunicação, uma análise sobre relações de mediação e construções de sentido entre colecionadores brasileiros e portugueses a partir do Acervo José Moças da Universidade de Aveiro, Portugal.

Ana Flávia Miguel (Universidade de Aveiro / INET-md): “Dos arquivos secretos aos arquivos abertos: a política dos três O’s aplicada à investigação com música e som”

Em junho de 2015, o comissário europeu para a investigação, ciência e inovação colocou em debate público o que mais tarde ficou conhecido como o conceito dos 3 O’s (Open Science, Open Innovation e Open to the World). Entre 2015 e 2017 especialistas de diferentes áreas científicas discutiram este conceito que tem como base a capacidade de “abrir” a ciência e a investigação para a participação, para a sociedade e para a partilha. A ideia de que a investigação financiada por fundos públicos deverá contribuir para a sociedade através do acesso livre de dados e resultados das pesquisas ou através de algo maior do que o benefício dos próprios cientistas, ganhou uma importância que foi potenciada pelo desafio de responder aos 17 objetivos do desenvolvimento sustentável da AGENDA 2030 (ONU). Em que medida estes princípios se articulam com a investigação desenvolvida pelos etnomusicólogos e em particular com os dados de arquivo produzidos?

O trabalho desenvolvido pelos etnomusicólogos gera frequentemente diferentes tipos de arquivos de som. Alguns são arquivos pessoais que constituem repositórios privados, outros são acolhidos por instituições, outros ainda, são arquivos colaborativos e construídos em conjunto com os sujeitos gravados. Em todos os casos, o arquivamento e uso do som está sempre dependente de políticas de gestão patrimonial que, em última instância, podem impedir o seu acesso transformando-os em verdadeiros arquivos secretos. Nesta comunicação pretendo discutir as implicações da política dos 3 O’s na construção de arquivos de som. A partir do conceito de “dados” quando nos referimos ao som e à música, farei uma reflexão sobre os desafios na construção de arquivos de acesso aberto e sobre o modo como os arquivos de som podem constituir um contributo valioso para responder aos problemas identificados na AGENDA 2030.

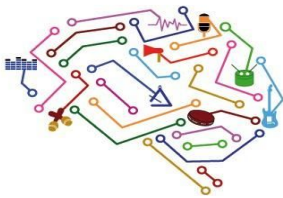
11:00-11:30 Pausa café

11:30-13:00 Sesiones Paralelas

**Sesión 16.** Panel: Dance and Music Across the Atlantic. US and Spanish Scholars in Dialogue.

Modera: Kiko Mora (Paraninfo)

In the last twenty years, a cadre of scholars researching the cultural bonds and flows between the USA and Spain has emerged within the broad framework of Transatlantic Studies. One of the most relevant realms in these field include several works about Spanish music and dance, some of them being approached from perspectives and methodologies which differ from the ones posing by Spanish university scholars. Among the remarkable titles about this dance and music’s circulation between both sides of the Atlantic are *Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya’s Flamenco Dance* (Goldberg, 1995); *The Bolero School* (Grut, 1998); *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (Clark, 1999); *Antonia Mercé, La Argentina: Flamenco and the Spanish Avant Garde* (Bennahum, 2000); *Enrique Granados. Poet of the Piano* (Clark, 2002); *The Art of Dancing in Seventeenth-Century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his World* (Brooks, 2002); *Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song* (Chuse, 2003); *Women’s Work. Making Dance in Europe Before 1800* (Brooks, 2007); *J. B. Sancho. Pioneer Composer of California* (Pizà, 2007); *Flamenco*.



*Conflicting Histories of the Dance* (Hayes, 2009); *En la república del ruido. Crónicas musicales de Nueva York* (Pizà, 2012); *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals* (Woods Peiró, 2012); *Carmen, A Gypsy Geography* (Bennahum, 2013); *100 Years of Flamenco in New York 1913- 2013* (Bennahum and Goldberg, ed., 2013); *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts* (Clark and Krause, 2013); *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives* (Goldberg, Bennahum and Hayes, ed., 2015); *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance. Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* (Goldberg and Pizà, ed., 2016); *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco* (Goldberg, forthcoming 2018); and *Spaniards, Natives, Africans and Roma: Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song and Dance* (Goldberg, Pizà and Clark, ed., forthcoming 2018).

The aim of this panel is to raise awareness about the work of some US scholars about the circulation of music and dance between the US and Spain. In particular, this panel will discuss the presence and transformation of the *cachucha* dance on the Antebellum US stages; what flamenco dance reveals about the construction of race in the Atlantic world; La Argentina's feminist, anti-fascist corporeality in the context of the Spanish Avant-garde;

Merce Cunningham Dance Company's first appearance in Spain in the 1960s; and the queer questioning of heteronormativity in contemporary flamenco dance.

Lynn Brooks (Franklin & Marshall College): "La cachucha: A nineteenth-century transatlantic migration"

The *cachucha*, a Spanish dance with African and South American sources, was one of several dances of Spanish origin that circulated widely in early nineteenth-century United States theaters. *La cachucha* became a signature work of the European ballet mega-star, Fanny Elssler, in the late 1830s and 1840s. Her two-year tour of the United States (1840-1842) brought Elssler's *cachucha* prominently to American stages, where it wowed audiences and prompted imitations, not only by United States-born ballerinas, but also by performers of blackface minstrelsy. This essay traces the *cachucha*, through its migrations of place, class, and performance contexts, exploring its U.S. reception and perception by audiences and theater professionals in the tumultuous political and social climate of antebellum America.

Meira K. Goldberg (Fashion Institute of Technology): "Sonidos Negros. On the Blackness of Flamenco"

*How is the politics of Blackness figured in the flamenco dancing body? What does flamenco dance tell us about the construction of race in the Atlantic world? Sonidos Negros* traces how, in the span between 1492—the year in which Christian reconquest of the Iberian Peninsula coincided with Christopher Columbus's landing on Hispaniola—and 1933—when Andalusian poet Federico García Lorca published his "Theory and Play of the *Duende*"—the vanquished Moor became Black, and how the imagined *Gitano* ("Gypsy," or Roma) embodies the warring images and sounds of this process. By the nineteenth-century nadir of its colonial reach, Spanish identity paradoxically came to be enacted in terms of a minstrelized *Gitano*, a hybrid of Spanish and American representations of Blackness.

The imagined Gypsy about which flamenco imagery turns dances on a knife's edge delineating White and Black, Christian and non-Christian worlds. Teetering between ostentatious and damning ignorance and the humility of epiphany, this figure references an earlier Spanish trope: the *pastor bobo* (foolish shepherd), who, seeing an angelic apparition, must decide whether to accept the light of Christ—or remain in darkness. Spain's symbolic linkage of this religious peril with the Blackness of abjection scripts the evangelical narrative which defeated the Moors and enslaved the Americas, an ideological framework that would be deployed by all the colonial slaving powers. The bobo's confusion, appealingly comic but also holding the pathos of the ultimate stakes of his decision—heaven or hell, safety or extermination—opens up a teeming view of the embodied politics of colonial exploitation and creole identity formation. Flamenco's *Sonidos Negros* live in this precarious balance, amid the purposeful ruckus cloaking danced resistance to subjugation, the lament for what has been lost, and the values and aspirations of those rendered imperceptible by enslavement and colonization.

Ninotchka D. Bennahum (University of California-Santa Barbara): "Anti-Fascist Corporeality in the Work of Antonia Mercé, 'La Argentina' (1888 – 1936)"



Antonia Rosa Mercé y Luque, known by her stage name *La Argentina*, was the most celebrated Spanish dance artist of the early twentieth century. *La Argentina* theatricalized Flamenco and Spanish regional dance. Like her American contemporary Isadora Duncan, Argentina published essays on Spanish dance, intellectualizing and theorizing her work as she rose out of the music-halls and onto the concert stage. Trained in music at the Madrid Conservatory, she initiated a unique style of castanet-playing and aligned her company – Les Ballets Espagnols – with the modernist experimentation of the Spanish “New School,” oftentimes commissioning scores from them. She conducted orchestras, reorchestrated Manuel de Falla’s *El Amor Brujo* (1925 – 1928), introducing global audiences to a renewed understanding of the relationship between experimental choreography and avant-garde sound. Aligned politically with literary Left-leaning members of the Generación of '98 and '27, *La Argentina* developed a corporeal language with deeper ties to Flamenco’s Afro-Roma aesthetic ideas to current Annales School ethnographic explorations of Spanish regional dance. These inherently polyrhythmic stylizations yielded a transhistorical and feminist vision of the continued presence of African, Hispano-Arab, and Sephardic musical and choreographic cultures. With this rich, transhistorical musical and choreographic vocabulary, and a full company of Gitana/o and pan-European dancers and musicians, *La Argentina* took Europe, the Americas, and Asia by storm. Between her first tour to New York in 1915 and her final European performances in 1936, she educated and cultivated global audiences to the role played by female dancing bodies in Spanish Modernist tradition.

#### **Sesión 17.** Modera: Sara Revilla (Aula Magna)

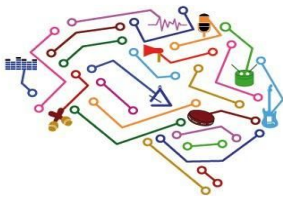
Miguel Ángel López Rodríguez (Universidade de Santiago de Compostela): “Comunidad diaspórica, trayectorias inversas y canto tradicional: construcción de una arquitectura social mediante la vibración de la sonoridad humana”

El estudio que hemos realizado en los últimos cinco años en la comunidad de Arnado (León), nos revela la oralidad, en concreto la performance del canto tradicional, como gozne estético, fuerza semiótica de carácter centrípeta que hace converger la diáspora de sus miembros en una trayectoria inversa. Una comunidad con sus miembros dispersos en diversos e inconexos destinos se articula sobre una base sociolingüística, en la energía del canto, haciendo que éstos consoliden la comunidad de un modo hipostático: fluyen del espacio macro y disperso, hacia lo micro en un espacio compartido, para constituir una comunidad de canto hic et nunc, de naturaleza puntual y efímera, que se reproduce de un modo cíclico en una cadencia anual.

Constatamos que del figment (Santayana) cantado, ergón estético, se subtiende al placer -ad libitum- de la energía (Humboldt) estética (Valery) capaz de articular, a partir de algo abstracto, una construcción sociocultural real a la cual los miembros de la comunidad se adhieren. El modo de elaboración que emplean tiene una naturaleza sinestésicamente sociolingüística: la performance del canto tradicional -rondas y romances, principalmente- funciona más que como un modo de expresión de sentimientos o de una estética particular, como un modo de cohesionar socialmente a los miembros de un grupo social. El estímulo en un universo, el cantado y musical, estimula a la vez otro sentido: el social, al que se vincula la identidad y la pertenencia. Una vez que esta entidad social ha funcionado colectivamente, los miembros vuelven a dispersarse hacia los puntos originarios de los cuales partieron y la comunidad queda en latencia, apenas fugazmente invocada por medio de mecanismos de comunicación virtual, hasta una nueva oportunidad, en que el ciclo vuelve a invocarse y toda la mecánica se articula nuevamente.

Como en la Paradoja de la Flecha, formulada por Zenón de Elea, si consideramos la flecha a cada instante tras partir del arco, su movimiento se diluye en esa inmediatez momentánea, a modo de fotografía. No obstante, la flecha vuela, como es posible constatar ostensiblemente: la diana del blanco siente su embestida final. De un modo análogo, si solo estudiamos los sonidos aislados, las canciones puntualmente, los cantares de un modo estático y estético a un tiempo, nos perdemos ese volar estético que nos hace comprender que, tal como dice Valery el sonido es capaz de engendrar (1988: 55): la conjunción de todos los sonidos socialmente articulados en la diversidad de las performances es capaz de componer una arquitectura social, que finalmente deviene en comunidad coralmente constituida. La flecha habrá dado así en el blanco; el sonido del arco al ser tensado y liberado, habrá engendrado una comunión social.

Ana María Alarcón Jiménez (Investigadora independiente): “Escucha, sacrificio y composición: La musicalización del debate político colombiano en el contexto electoral del posconflicto”



La presente comunicación tiene como objeto analizar el proceso de “musicalización” del debate político colombiano, en el contexto electoral, presidencial, del posconflicto. El texto indaga sobre los procesos de creación musical centrados en la utilización de materiales simbólicos y/o discursivos provenientes de dicho debate, partiendo de los postulados de “escucha”, “sacrificio” y “composición” propuestos por el economista argelino Jacques Attali. Las propuestas de musicalización a investigar, se centrarán en cuatro procesos específicos: la composición de canciones espontáneas a favor de alguno de los candidatos presidenciales en base a los lineamientos de sus campañas, la construcción de listas de escucha o “playlists”, la creación de mezclas (“remixes”) de música electrónica a partir de grabaciones de los discursos de los candidatos, y el lineamiento público de las campañas de los candidatos presidenciales con músicos colombianos específicos. Además de retomar algunos de los puntos desarrollados por Attali en su obra *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1977), la comunicación pretende estudiar las cuatro propuestas de musicalización mencionadas anteriormente, con el fin de cuestionar su impacto en los procesos de inclusión democrática y en la construcción de conocimiento político en la Colombia contemporánea.

Joana Martins Saraiva (Universidade Federal do Estado): “Exotismo e erotismo na música popular dos oitocentos: sobre a circulação transatlântica da habanera e a invenção de uma alteridade musical afroamericana”

Essa comunicação tem a intenção de compartilhar resultados parciais da pesquisa que venho desenvolvendo sobre a circulação da habanera no Rio de Janeiro e em Buenos Aires na segunda metade dos oitocentos.

Para seguir esta rota uso como principal fonte jornais e periódicos de época. Nesta fala vou me ater às diferentes ocorrências do termo habanera na imprensa carioca (1865-1885). Elas indicam uma pluralidade de práticas e produtos: partituras à venda, dança nos circos itinerantes, zarzuelas, óperas bufas, mágicas, baile carnavalesco, concerto filarmônico, festa de rua, sinos de igreja, disputas políticas...

Apesar da pluralidade de situações existe uma constante nos discursos dos cronistas de época sobre essa música: a marca de alteridade - seja pela via da sensualidade, da corporalidade, ou da jocosidade. A habanera é enunciada como uma música do *outro*, atrelada ora a uma sensualidade das bailarinas espanholas, ou ao exotismo de uma música “negra”, de uma “jocosidade inerente”, que faz “mexer involuntariamente o corpo”.

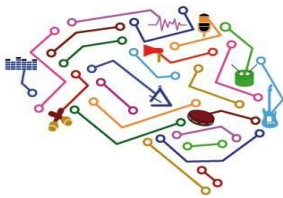
Como entender esse circuito transatlântico de entretenimento, com a sua correlata criação de alteridades musicais, no contexto de colonização, escravidão, diáspora, migração? Que tensões existiam em torno do uso de determinadas terminologias, imagens, fórmulas musicais?

Seguindo a inspiração de Steven Feld (FELD, 1995) pretendo discutir, a partir de exemplos específicos, como operava a concepção de *sonic otherness* naquele mundo de entretenimento oitocentista, e de que maneira, essa marca de alteridade se materializou no discurso musical, generalizando fórmulas de escrita como o chamado *ritmo de habanera* (SANDRONI, 2005).

#### **Sesión 18.** Modera: Marita Fornaro (Aula Rector Alas)

Iago Tojal Araújo (Universidade Estadual de Campinas): “O Baque do Acre: o grupo Uirapuru e a memória musical viva dos seringais acreanos”

O intuito dessa pesquisa foi realizar uma etnografia do processo de resgate da memória musical dos seringais acreanos, no Brasil, feito pelos integrantes do grupo Uirapuru. Através das composições do discos “O Baque do Acre” e “Baque do Acre II”, estudei os ritmos presentes na discografia, onde identifiquei e registrei suas características musicais, além de procurar possíveis influências que geraram essa sonoridade musical que veio dos seringais acreanos e hoje é transmitida pela última geração de músicos seringueiros que participaram dos bailes nos seringais. A história do grupo Uirapuru começa em 2007, quando o músico e produtor paulista Alexandre Anselmo se mudou para o Acre e conheceu Sr. Antônio Pedro, antigo seringueiro e compositor que lhe apresentou a música tocada nos seringais acreanos. Desta amizade surgiu o projeto BAQUEMIRIM, com a missão de retomar as memórias musicais dos mestres, fazendo a manutenção desse patrimônio imaterial, importante para a cultura e identidade regional acreana. Para atingir seu objetivo, o projeto BAQUEMIRIM promoveu oficinas musicais em escolas públicas, ensinando os jovens a tocar e construir diversos instrumentos, tendo como fundamento o resgate da obra de Antônio Pedro, de seu pai e de outros tocadores esquecidos dos seringais acreanos. O resultado desse trabalho está



registrado em quatro CDs gravados. Estas músicas exaltam a floresta, os animais e as plantas, criando uma cosmologia própria, numa sonoridade única de ritmos mistos, onde são claras as influências das culturas nordestina e indígena, bases da identidade cultural do povo do Acre. Essa pesquisa tem sua importância pela urgência do resgate e da valorização dessa manifestação da cultura acreana, que é única e beira a extinção. Como no resto do Brasil, a população está interessada mais no que é novo, importado e caro, esquecendo de olhar as riquezas que existem no próprio estado. As únicas fontes desse patrimônio musical do Acre são os próprios mestres, todos já bem idosos e, infelizmente, seus filhos não se interessam por essas músicas. Portanto, é de extrema importância resgatar as memórias dos mestres para que não haja perdas mais históricas dessa manifestação cultural.

Edson Tosta Matarezio Filho (Universidade de São Paulo): “O aconselhamento cantado dos índios Ticuna (AM – Brasil)”

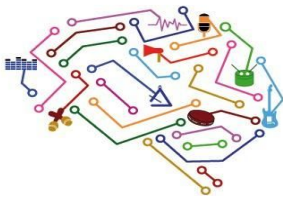
Tendo em foco o principal ritual do mais populoso grupo indígena dos Brasil (AM), os Ticuna, esta comunicação tem a intenção de apresentar alguns aspectos etnográficos das canções que são entoadas na chamada Festa da Moça Nova. *Tchiga* é um termo da língua ticuna usado para se referir à diversas ideias relacionadas à “palavra”. Em um sentido amplo, *tchiga* corresponde à “palavra” de um ser mítico ou humano, mas também ao significado das coisas, a história de algo ou alguém. *Cutchiga* pode ser traduzido como “tua história”, trata-se de um termo que aparece com frequência nos cantos entoados no referido ritual de iniciação feminina. Outra forma de se referir a estas canções, que são endereçadas diretamente às moças, é *worecutchiga*. São estas canções que classifiquei – baseado no teor das letras e nas exegeses dos nativos – “canções de aconselhamento”. Estes “conselhos” (*ucue*) são cantados em momentos chave da Festa, p.ex., o arrancamento final dos cabelos das moças e a pintura do corpo com jenipapo. Ou seja, há uma coincidência entre um aconselhamento cantado, de cunho moral e mítico bastante acentuado, e a imposição de dor física nas moças. Na Festa da Moça Nova, estes cantos mostram que a menina é cobrada por todos os momentos em que tratou mal sua mãe, por isso ela estaria passando por aquele sofrimento. Outro tema bastante presente nas canções é o do casamento com a pessoa certa, de acordo com a regra de exogamia clânica, e no momento adequando. Com base na análise de algumas letras de “canções de aconselhamento” podemos compreender melhor as relações entre organização social, processo ritual e as mudanças afetivas pelo qual passam as neófitas em seus rituais de iniciação à vida adulta.

Agenor Vasconcelos Neto y Deise Lucy Montardo (Universidade Federal do Amazonas): “Música *kuxiymauara* entre os Yepá-Mahsã: essa guitarra tem “alma””

In 2013, started this work with music from High Rio Negro, North-western Amazon, which resulted in web site [www.musicadascachoeiras.com.br](http://www.musicadascachoeiras.com.br). In this course I met the "traditional" and "popular" indian music. Made by composers, masters of ritual, sages who operate music and dance from Amerindian cosmology. Centered in São Gabriel da Cachoeira city, Amazonas state, the research sought to record and distribute on internet audiovisual content resulting from field work in partnership with indigenous musicians. Basically, phonograms and audiovisual materials distributed through digital platforms such as Soundcloud and YouTube. This paper seeks to gather and present the digital distribution results of materials that focus on extreme north Brazil indigenous music. As well as, know more about these data that form a *corpus* of contemporary research for the ethnomusicology and anthropology of North-western Amazon music, raising some questions about research method in this internet context. The comments and discussions that originated from the videos and phonograms record the meeting of indigenous groups with scholars and interested in their music, language and culture. As a response from the internet public to distributed materials, it is already possible to find translations, transcriptions and discussions about indigenous concepts expressed in musical compositions. In summary, I seek to present the virtual space for debate between indigenous and non-indigenous people, which is being created from phonographic and audiovisual materials aimed for diffusion of indigenous music on the Internet.

#### **Sesión 19.** Modera Fernán del Val (Aula Severo Ochoa)

Coral Ruiz del Olmo Santisteban (Universidad de Oviedo): “Carmen Sevilla y el efecto Algueró en su carrera musical”



Augusto Algueró (1934-2011), a través de sus composiciones y arreglos, realizó un trabajo destacado para la trayectoria musical de muchos artistas. Este es el caso de Carmen Sevilla (1930), quien en los años sesenta da un vuelco a su carrera como cantante de la mano de este músico barcelonés. La artista, tras su debut como actriz en los años cuarenta, en los cincuenta inicia su carrera como cantante grabando sus primeros discos. En esta época se presenta y se la representa como la “andaluza con bata de cola pero decente”, portadora de una indiscutible belleza y carisma se convierte rápidamente en la mujer ideal inalcanzable. Estas cualidades aparecen también en el repertorio de canciones que interpreta y graba con un estilo claramente ligado a la copla. Sin embargo, en la década de 1960 su figura, ya consolidada, se adapta a las nuevas exigencias de una España que comienza a abrirse al extranjero. Así, su imagen se adecúa a la época y las canciones con arreglos de Algueró, para sus películas y discos, juegan un papel destacado en esa renovación.

En este trabajo se confrontan los géneros y estilos musicales, las temáticas y la característica de los arreglos del repertorio grabado por Carmen Sevilla en la década de 1950 y los realizados con Algueró. Para apreciar las diferencias sonoras y temáticas existentes se seguirán algunos de los parámetros propuestos por Allan F. Moore en *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. También se ha estudiado, a partir de películas y vídeos de este repertorio, la relación de lo sonoro con los aspectos ligados al cambio en la *performance* de la artista dentro del contexto socio-cultural de la época. Para presentar los rasgos más destacados en este sentido nos apoyaremos, principalmente, en las propuestas metodológicas de Simon Frith en *Performing rites* y *Rock and sexuality*.

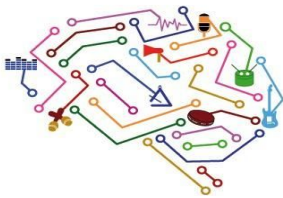
Andrea Bolado Sánchez (Universidad de Oviedo): “De Mr. Sucu Sucu a cantante comprometido. La primera década de Alberto Cortez en España”

El argentino Alberto Cortez se da a conocer en España en 1963 con canciones melódicas y de ritmo latino como su primer gran éxito “Sucu Sucu”, título de la canción de Tarateño Rojas que lo convertiría en Mr. Sucu Sucu para acompañar su nombre en esta etapa. Sin embargo, solo cuatro años después, su carrera va a dar un giro cuando graba el LP *Poemas y canciones Vol.1* con canciones de Atahualpa Yupanky y con poemas de Pablo Neruda y Jaime Dávalos. Aunque el músico alude su cambio a una idea que le surge tras escuchar unas declaraciones periodísticas de Manuel Fraga, no escapa al observador que este proceso se produce en una época donde la nueva canción latinoamericana, con una profunda carga social y política de izquierda, comenzaba a difundirse en España. De esta forma, en un breve período de tiempo, Cortez pasa de representar los tópicos de la diversión latina a los del compromiso y cambio social. En este panel se expondrán, en primer término, una comparación del contenido de los discos publicados por Cortez en España hasta 1968, reflejando las características poético-musicales y los diferentes tópicos sonoros de la música latinoamericana a los que se recurre, para destacar el contraste entre la propuesta bailable y la ligada a la nueva canción. Para ello se recurre a las propuestas de análisis de la canción grabada de A. Moore (2012) y de los tópicos musicales de R. Hatten (2004) y K. Agawu (2014). En segundo término, se relacionan los cambios estético-ideológicos en esas producciones teniendo en cuenta los enfoques sobre otredad, diferencia y representación que proponen G. Born y D. Hesmondhalgh (2000), para mostrar como el artista tensiona el sentido de otredad y pertenencia respecto al contexto cultural y la escena musical latinoamericana de la España de su época.

Alicia Pajón Fernández (Universidad de Oviedo): “Mujeres, música y transición. Una perspectiva desde el diario *El País*”

Durante la transición española *El País*, periódico que nace en ese momento y que está vinculado a un discurso progresista, se convierte en uno de los grandes medios de difusión nacionales y participa de forma activa en la generación de un canon musical basado en los pretendidos valores de izquierda. Con una importante sección de cultura donde se procura mostrar modernidad y apertura, la publicación destacaba entre los lectores de 25 a 44 años con carreras universitarias y en poco tiempo se posicionó como uno de los periódicos con mayor tirada del país. Tras 40 años de represión, el papel y la visión de la mujer en la sociedad empieza a cambiar, y los movimientos feministas afloran dejándose sentir en los medios de comunicación.

En esta ponencia se busca ahondar en la visión que se da de la mujer en *El País*, por un lado, como artista y, por otro, como crítica. Se analiza cómo el canon que esta publicación diseña en torno a la música en la transición incluye o excluye a las artistas femeninas y la imagen que se proyecta de éstas. Observamos,



además, los perfiles de las mujeres que sí consiguieron hacerse hueco en la publicación como críticas, como es el caso de Mercedes Domenech, Rosa María Pereda o Bel Carrasco, que tienen una asidua presencia en los años analizados. Por su parte, los artículos dedicados a las mujeres músicas se ha scen eco de su actividad, pero son también muchas las ocasiones en las que es su vida personal la que las coloca en las páginas del periódico. Este estudio se enfoca desde la metodología propuesta por Núria Simelio (2006) quién plantea abordar las publicaciones periódicas a través de las preguntas principales: quién elabora el texto, sobre quién lo elabora, qué actividades realiza el retratado y en qué escenario (escena).

13:00 **Conferencia plenaria** (Parainfo)

“The DJ as Scene Master”. Hillegonda C. Rietveld (London South Bank University)

Presenta: Eduardo Viñuela

14:30 Comida

16:00-18:00 Sesiones Paralelas

**Sesión 20.** Modera: Josep Lluís i Falcó (Parainfo)

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid) y Valentín Suárez (investigador independiente):  
“Tocando el cielo. Músicos y fieles de la Iglesia Hillsong de Madrid”

Desde fechas recientes se ha intensificado el interés de la etnomusicología por las prácticas musicales ligadas a la religión y a las espiritualidades alternativas. Así se puso de manifiesto en las jornadas de estudio de SIBE celebradas el año pasado en Santander que tuvieron por título “Espiritualidad, religión y música popular”. En el caso concreto de las músicas populares los trabajos de Rupert Till (*Pop Cult: Religion and Popular Music*, 2000), Antti-Ville Kärjä (“The Intersection of the Popular and the Sacred in Youth Cultures”, 2017) y Gordon Lynch (*Understanding Theology and Popular Culture*, 2005) han puesto de manifiesto el reforzamiento en las últimas décadas de las identidades espirituales alternativas y su vinculación estrecha con la las músicas actuales.

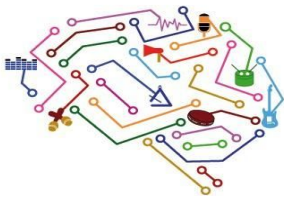
La comunicación que proponemos es una continuación de la presentada en las Jornadas SIBE de 2017 titulada “The Sound of Our House. La Iglesia Hillsong en Madrid”. Es esta una *mega-iglesia* evangélica de origen australiano que se define como *Cristo-céntrica* y que ha tenido una fuerte y rápida implantación internacional. Hillsong se distingue, sobre todo, por la importancia que otorga a la música actual en sus rituales y en la difusión de su doctrina. La confesión religiosa tiene su propio sello discográfico y grupos musicales oficiales; cuida hasta el máximo detalle todos los aspectos de la producción audiovisual y la difusión de la música a través de las redes.

En esta ocasión pondremos el foco en el proceso de producción de la música y en la participación de los fieles, así como en sus respuestas emocionales. El objetivo final de nuestra comunicación será valorar el papel y el significado de la música en las prácticas performativas de la Iglesia Hillsong de Madrid. La investigación se llevará a cabo mediante un trabajo de campo que quedará documentado en formato audiovisual.

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid): “Ritual, salud y convivencia interreligiosa: Expresiones sonoras y cinéticas de miembros de cofradías marroquíes”

La actividad sonora de las cofradías de origen sufí se manifiesta hoy en Marruecos a través del canto individual o colectivo, la ejecución de instrumentos y la realización de movimientos coordinados rítmicamente con la música producida por conjuntos masculinos pertenecientes a las cofradías *hamadcha*, *jilala*, *gnawa* y *aisawa*, o grupos de *m'almat* constituidos por mujeres bajo la dirección de un varón. Durante los rituales nocturnos *lilat*, estos intérpretes proporcionan el contenido musical y literario de invocaciones *-hadra-* dirigidas a una serie generalmente fija de espíritus *-jnun-* y materializadas por los devotos principalmente a través de comportamientos cinéticos que en ocasiones los conducen a alcanzar estados alterados de conciencia. Antiguas tradiciones locales y referencias al mundo del sufismo se dan cita en estos eventos, cuyos participantes suelen reconocer que el trance experimentado en tales circunstancias facilita el contacto





con una dimensión espiritual y posteriormente proporciona sentimientos de bienestar y tranquilidad. En esta comunicación se mencionarán rasgos de los santos sufíes documentados en fuentes históricas magrebíes y se observarán algunos fragmentos de *performance* de cofradías durante rituales observados en *zawiyas* de Meknés. También se comentarán conceptos expresados por el rey Mohammed VI durante una ceremonia oficial en Marruecos y por un *muqqadim* durante un taller de músicas *gnawa* y *m'almat* en la Universidad de Valladolid, respectivamente, derivados de la actual situación político-religiosa del país y vinculados con la promoción de una cultura de paz y convivencia interreligiosa. Se intentará considerar esta base ideológica del sufismo heterodoxo para comprender la significación de su uso político en el contexto actual de la peligrosidad advertida por las autoridades gubernamentales en movimientos asociados con el islamismo radical.

Pompeyo Pérez Díaz (Universidad de La Laguna): “La figura del Maestro como pianista acompañante y director musical. El caso de Manuel Alfaro Durán (1930-1994)”

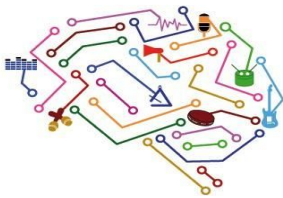
El Maestro, entendiendo como tal a un músico versátil que actúa a la vez como pianista acompañante, director musical y competente arreglador que adapta los temas del repertorio que aborda en cada momento de tal modo que resulten idiomáticos y efectivos según el grupo de instrumentistas de que disponga, es una figura clave en diversos campos de la música popular, cuya importancia a menudo ha quedado eclipsada por la fama de las distintas y diferentes figuras con las que, normalmente, trabajaba a lo largo de su carrera. Hemos escogido al músico extremeño, afincado en Madrid, Manuel Alfaro Durán (1930-1994), ejemplo de una trayectoria intensa y variada que responde a la perfección al perfil que hemos trazado. Además de contar con su propio trío de *jazz* y una orquesta de música ligera, en su carrera desarrollada en España, Europa, América y Asia aparece como director musical y pianista de artistas tan diferentes como Josephine Baker, Donna Hightower, Raphael, Rocío Jurado, Marifé de Triana, M<sup>a</sup> Dolores Pradera, Olga Guillot, Nati Mistral, Sara Montiel, Paquita Rico, Lola Flores, Lucho Gatica o Pérez Prado, entre otros. Fue responsable musical de programas de RTVE Como Sábado Noche, Gente Joven, De Par en Par, etc., así como de programas radiofónicos y televisivos en Líbano y en el Irán del Sha, en cuyo palacio veraniego también dirigió la orquesta residente. Asimismo trabajó con actores que debían cantar en algún papel cinematográfico, como Maribel Verdú en *Tres palabras*, para que no necesitaran ser doblados pese a carecer de experiencia como cantantes.

Hemos tenido acceso directo a numerosos documentos relacionados con su actividad musical, y entrevistado a su familia, por lo que podemos trazar un retrato profesional del artista que al tiempo sirve como ejemplo del tipo de trayectoria musical de estos músicos, cuya práctica constante y diversa los convertía en muy sólidos y versátiles profesionales, solicitados por las estrellas del momento pero desconocidos para la mayoría.

#### **Sesión 21.** Modera: Ruth Piquer (Aula Rector Alas)

Karen Campos McCormack (Investigadora independiente): “Tras los pasos del *Lindy hop* en Europa”

Esta comunicación explora un capítulo de la historia de la danza y la música que ha recibido poca atención académica: la llegada del *Lindy hop* a Europa en los años treinta de la mano de los bailarines del Savoy de los músicos del Cotton Club. El *Lindy hop*, el más popular de los bailes swing, es un baile de pareja donde prima la expresión individual, el goce y la improvisación del jazz. Nació en la comunidad negra de Harlem, más concretamente en el Savoy Ballroom, al son de las big bands de swing en los años treinta y se extendió rápidamente en EEUU y más allá. La música jazz y swing de la época es inseparable de sus bailes, que contribuyeron a popularizar este estilo. A pesar del gran impacto cultural que tuvieron estas expresiones musicales y de baile afroamericanas, su historia y la de los pioneros que llevaron el swing por el mundo no ha sido debidamente reconocida. La autora investiga las raíces del *Lindy hop* en la comunidad de Harlem y su posterior llegada a Europa, centrándose en los bailarines del Savoy que realizaron dos giras europeas de larga duración: la primera en 1935-1936 y la segunda en 1937 como parte del espectáculo del Cotton Club Revue. Traza los pasos de estos bailarines que actuaron con gran éxito en el Moulin Rouge, el London Palladium y el Theatre Royal en Dublín, examinando su gira en el contexto cultural de una Europa que se adentraba en tiempos oscuros y recibía con ambivalencia el swing. Este recorrido está íntimamente ligado a los teatros y locales donde actuaron, algunos ya desaparecidos, y nos descubre un legado cultural afroamericano que hoy cobra mayor relevancia con el resurgir del *Lindy hop* como baile popular global.



Julio Ogas (Universidad de Oviedo): “Migraciones e identidad sonora. Roque Narvaja y Moris en España”

Las situaciones de migración tienen impacto en la actividad de sus protagonistas, algo a lo que no escapa la labor artística. Es así, como los múltiples procesos dialécticos que se establecen entre el músico migrante y su lugar de asentamiento producen una reconfiguración de la identidad artística de quien debe adaptarse al nuevo contexto. De manera que los diferentes fragmentos que han ido conformando la identidad ideológico-estilística durante la etapa desarrollada en el país de origen, al ser interpelados por el nuevo entorno sufren cambios en su rol y ocultamientos. Estas modificaciones son más pronunciadas cuando los músicos emigran a países donde son desconocidos. Este es el caso de Roque Narvaja (1951) y Moris (Mauricio Birabent) (1942), dos músicos del rock/pop argentino que llegan a España en 1975 y 1977, respectivamente. Mientras Moris desde sus inicios estuvo ligado al incipiente rock en castellano y al movimiento de cultura alternativa de Buenos Aires; Narvaja se da a conocer con un grupo de gran éxito juvenil (*La joven guardia*), para luego adoptar una perspectiva más cercana al cantautor. Sin embargo, en España sus carreras adquirirán nuevas dimensiones.

En esta comunicación se aborda un estudio comparativo del proceso de reconfiguración ideológico-estilística sufrida por ambos músicos en su desarrollo español (elementos estilísticos que se mantienen, desaparecen o incorporan). Para ello, partimos de considerar la canción como la más importante expresión de la capacidad de agencia de un músico, con el fin de estudiar las trayectorias sonoras de estos artistas en relación con los espacios de construcción y manifestación de identidad donde se desarrollan (S. Hall, 2003 y P. Vila, 2000). Para delimitar los fragmentos estilísticos y su incidencia en la identidad artística de cada uno de estos músicos nos guiaremos por los trabajos de A. Moore (2016), P. Tagg (2013) y F. Fabbri (2017).

Iván César Morales Flores (Universidad de Oviedo): ““La rumba de Pedro Pablo”: des/re-territorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del Siglo XXI”

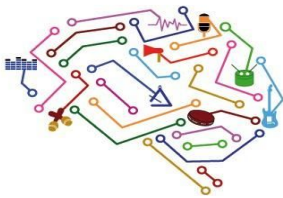
Tras el paso del *boom* salsero por la España de los años 90 de la pasada centuria, la pervivencia de la música cubana en la escena musical madrileña se diversifica con el arraigo de expresiones como jazz o Latin-jazz, la canción trovadoresca, el bolero, las cantos y toques folclóricos de ascendencia religiosa afrocubana y los géneros característicos de la música tradicional y popularailable de la isla caribeña. Sus protagonistas, músicos profesionales de formación académica, instruidos principalmente en la Escuela Nacional de Artes y el Instituto Superior de Arte de La Habana, integran el núcleo creciente de la diáspora cubana de finales del siglo XX y principios de XXI, motivados por las carencias materiales extremas que trajo consigo el advenimiento a la isla del llamado “Período especial”. Dentro de este grupo, al que concurren numerosos intérpretes, compositores y arreglistas musicales de todas las regiones del país caribeño, nuestro interés se centra en la propuesta desarrollada por el proyecto “La Rumba de Pedro Pablo”, fundado en Madrid el año 2010.

Bajo la dirección musical del percusionista Pedro Pablo Rodríguez Mireles, este proyecto se caracteriza, principalmente, por hacer una rumba cubana de nuevo tipo. Es decir, una rumba de la diáspora cubana que hibrida, cual elementos en yuxtaposición, superposición y/o pugna interestilística (casi a modo de intergénero), rasgos musicales provenientes del son, el changüí, el mozambique, la conga, el jazz afrolatino, el reguetón y el flamenco. Partiendo de esta idea, nuestro objetivo es constatar los comportamientos des/re-territorializados que articula esta singular rumba -expresión músico popular genuinamente habanera- en su interrelación y negociación identitaria con la escena musical madrileña del siglo XXI. Para ello, nos acogemos a los enfoques de género musical de Fabbri (2006), López Cano (2006) y Orozco (1992; 2010), así como los de identidad y diáspora que sustentan Clifford (1999), Grossberg (2003), Hall (2010) y Brah (2011) y, por último, los de des/re-territorialización de autores como Delueze y Guattari (2004 [1980]), Appadurai (1996) y Argyriadis y de la Torre (2008).

**Sesión 22.** Panel: Archivos en danza, racionalidades sonoras en movimiento

Modera: Llorián García Flórez (Aula Severo Ochoa)

Belén Castellanos: “El trabajo filosófico a través de la codeterminación del género y de la recepción



del tango *queer* en España”

Isabel Llano: “Las figuraciones lingüísticas en los *salsa congresses* y la imbricación entre comunicación y baile”

Llorián García Flórez (Universidad de Oviedo): “La desestabilización del concepto de coreografía en el proyecto cooperativo Nueche en Danza”

Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires): “El culo como archivo del *twerking*, en relación con el auge del movimiento de las mujeres en Argentina”

Este panel surge a partir de una serie de conversaciones iniciadas de manera informal y fragmentada en el último congreso de la rama latinoamericana de la IASPM (Isabel, Llorián, Mercedes); conversaciones cuyo alcance se ha visto enriquecido y transformado por la incorporación de dos académicas más (Beatriz, Belén) y de un colectivo musical asturiano (LaKadarma). El encuentro de la IASPM-LA nos animó a situar en el centro de nuestras respectivas agendas una gran interpelación general en torno a la significancia del archivo en el pensamiento sobre la música y lo popular. «¿Qué cuenta como archivo, para qué y para quién?» –nos preguntábamos en uno de los seminarios (Ochoa Gautier, Quintero Rivera, & Martínez, 2018)–. «¿De qué manera ciertos archivos musicales “incómodos” podrían transformar nuestras ideas más generales en torno a la teoría del “valor”?» –dirimíamos en otro (Soares, Pereira, Liska, Silba, & Spararo, 2018)–. Nuestras preguntas resuenan con todas ellas, al considerar la dignidad ontológico política del «cuerpo como archivo» (Lepecki, 2010). Consideración que, entendemos, tiene lugar en un contexto complejo, de transformación y dispersión del archivo sonoro (Ochoa Gautier, 2011, 2014); así como de una creciente intensificación de los asuntos de la diferencia sexual y de la acción colectiva transnacional (Beliso-De Jesus, 2015; Derrida, 1993; Grosz, 2005).

La sesión toma como punto de partida la noción de «archivo *en danza*», un concepto que pretende transducir la manera en que algunxs de nuestrxs interlocutorxs se relacionan críticamente con las herencias postfranquistas del archivo coreológico (Llorián). Desde este punto de vista, la danza puede ser considerada como un campo más o menos delimitable *a priori*; pero también como un *corpus* espectral con el potencial de propiciar innovaciones ontológicas en el diseño *con* la diferencia. Nosotras tomamos este concepto; sincronizamos nuestros cuerpos y voces con él; y lo convertimos en el marco facilitador de nuestra conversación. Con este tránsito decolonial, lo que queremos subrayar es que nuestras preguntas no son solo sobre el *archivado* de las danzas en sí; sino también sobre la manera en que el archivo *en danza*, como «práctica sonora» desbordante (Araújo & Grupo Musicultura, 2010), nos empuja a explorar a contrapelo nuestras respectivas tradiciones académicas, y a preguntarnos, quizá de otro modo, por las potencialidades generativas del *andar en danza* como *archivo de lo sensible*. El panel quiere constituirse como una infraestructura musical feminista con la que socializar tanto nuestros avances de investigación como las dudas, preguntas y dificultades con las que nos hemos ido encontrando al explorar la relación entre archivo, sonido, cuerpo y movimiento.

**Sesión 23.** Panel: Mapeando la turistificación sonora en contextos urbanos: problemáticas y desafíos para la investigación etnomusicológica

Modera: Amparo Lasén (Aula Magna)

La sonoridad de los espacios urbanos orienta nuestra experiencia cotidianas de la ciudad, lo que lo convierte en un tema actual y relevante para la investigación etnomusicológica. El poder del sonido, la música y el ruido para denotar un sentido de lugar y delimitar espacios y temporalidades sugiere la existencia de una ecología sonora de lo urbano que nos proporciona un lugar privilegiado desde el que poder explorar aquellos elementos más efímeros y cambiantes de la vida en la ciudad.

Los espacios sonoros urbanos son especialmente sensibles a los cambios y no cabe duda de que el turismo constituye hoy uno de los principales agentes de transformación de los espacios urbanos de la ciudad post-industrial. Tomando Lisboa como objeto de estudio, capital europea que recientemente ha entrado a competir como destino turístico en la pasarela global de las ciudades-marca, este panel reúne una serie de comunicaciones que tienen como objetivo común reflexionar sobre el papel de la música y del sonido en la reconfiguración cultural y sensorial de los espacios urbanos en la ciudad turistificada. Nos interesa explorar de qué forma un acercamiento al fenómeno de la turistificación desde lo sonoro puede contribuir a una mejor comprensión de las dinámicas de cambio a las que están sometidos los espacios urbanos contemporáneos.



Iñigo Sánchez Fuarros (Universidade Nova de Lisboa): “Sounding Lisbon as a Tourist City: Un proyecto de investigación interdisciplinar para el estudio de la turistificación sonora en contextos urbanos”

Esta comunicación tiene como finalidad presentar las líneas generales que orientan un proyecto de investigación recientemente financiado por la *Fundação para a Ciência e Tecnologia* y que tiene por objetivo estudiar el impacto del actual proceso de turistificación por el que atraviesa la capital portuguesa en la sostenibilidad de los ambientes sonoros urbanos. Esta presentación también servirá para problematizar algunas de las cuestiones y problemáticas que articulan las distintas intervenciones que conforman este panel.

Rui Cidra (Universidade Nova de Lisboa): “Funaná e a experiência da marginalidade urbana: uma reflexão a partir dos bairros periféricos da Área Metropolitana de Lisboa”

Apesar da música e dança dos países da África Lusófona integrarem a programação cultural diária de espaços públicos do centro da cidade de Lisboa e estarem plenamente representadas em eventos de política cultural como parte de uma imagem oficial de Lisboa enquanto cidade multicultural, é nos bairros periféricos da Área Metropolitana de Lisboa (AML) que são partilhados entre comunidades migrantes e no âmbito de redes sociais de comunidade, amizade e família. O funaná é um dos géneros de música e dança produzido e partilhado através destas redes, só pontualmente irrompendo nos espaços do centro turistificado da cidade, sobretudo em eventos ligados a uma “cultura alternativa” contemporânea. A presente comunicação procura debater em que medida o funaná é tradutor de uma condição de marginalidade social experimentada no meio urbano da AML. Ao descrever e interpretar as estéticas e socialidades deste género de música e dança nos bairros da AML, procura defender como o *funaná* é um meio significativo para tornar a experiência da migração e da diáspora fenomenologicamente habitável e vivível, em especial face a uma condição racializada, especialmente marcada por condições precárias de alojamento e por vezes pela própria negação do direito à habitação.

Livia Jiménez (Universidade Nova de Lisboa): “Lisboa, paraíso de la kizomba: los circuitos alternativos del turismo de baile”

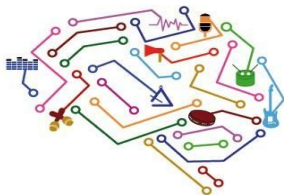
El baile social de pareja etiquetado como *kizomba* fue convertido en producto de mercado en Lisboa a finales de los años 90 y exportado a nivel global a través de los circuitos de la industria global de la salsa durante la década de 2000. Aunque la comunidad internacional de aficionados sitúa en Angola el origen mítico del baile, Lisboa se perfila como el destino de peregrinaje favorito. Desde el inicio del movimiento, devotos de todos los rincones del mundo organizan excursiones individuales y colectivas a la ciudad para tomar clases con los profesores más prestigiosos y para seguir la ruta de casas nocturnas de *kizomba*, de tal forma que constituyen un mapa turístico alternativo al más institucionalizado del fado. Incluso cuando otras potencias de la industria global del baile como París han logrado desbancar a la capital portuguesa desde 2010, la ciudad aún conserva su estatus por ser hogar de la “vieja guardia” de primeros profesores admirados por los aficionados, por la vitalidad de su *noche africana* y por albergar el fenómeno más importante del ciclo ritual anual: el festival y concurso internacional *Africadançar*.

Gonçalo Antunes de Oliveira (Universidade Nova de Lisboa): “Uma realização de Vasco Morgado para servir o Turismo em Portugal”: estratégias e dinâmicas empresariais no Cine-Teatro Monumental em Lisboa”

O Cine-Teatro Monumental constituiu um dos mais simbólicos edifícios da Indústria do Espectáculo em Portugal. Aprovada a sua construção em 1943, foi inaugurado em Novembro de 1951, na presença dos mais altos dignitários do regime Estado-Novista.

Alugado pelo produtor Vasco Morgado desde os primórdios da sua actividade empresarial, este espaço desempenhou um papel basilar na sua estratégia de marketing, tendo muitas vezes sido apelidado de “sede do seu Império”.

Pretende-se com esta comunicação estabelecer a relação entre a tipologia dos espectáculos levados à cena neste edifício, o contexto urbano onde foi erigido e a estratégia empresarial preconizada por Vasco



Morgado, designadamente no que respeita à apropriação e instrumentalização do conceito de Turismo na cidade Lisboa durante o terceiro quartel do século XX.

18:00-18:30 Pausa café

18:30-19:00 Presentaciones de libro.

Presentación 1 (Aula Magna): "Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco". Autora: Meira K. Goldberg

Presentación 2 (Aula Rector Alas): "Music in Portugal and Spain. Experiencing Music, Expressing Culture". Autoras: Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Susana Moreno Fernández.

19:00 Asamblea SIBE (Aula Severo Ochoa)

21:00 Cena del congreso

## Sábado 1 de diciembre de 2018

9:00-11:00 Sesiones Paralelas

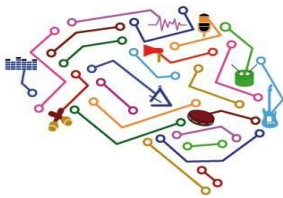
**Sesión 24.** Modera: Teresa Fraile (Sala de prensa)

Gema Pedroche Rodrigo (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León): “Las Ánimas Santas en Mota del Cuervo (Cuenca)”

En Mota del Cuervo (Cuenca) se celebra la fiesta de “Las Ánimas Santas”. Es una tradición muy antigua en la que son protagonistas ocho danzantas (cuatro moras y cuatro cristianas) y el “porra” (personaje masculino que guía la danza). Se celebra en los meses de mayo y junio, generalmente, terminando el día de Pentecostés. En algunas ocasiones, la danza comienza antes, debido a si la Semana Santa es más tarde o más temprano. Se danza durante cuatro domingos. Las danzantas y el “porra” realizan lazos con palos, castañuelas y recitan las “relaciones” (relatos de la vida cotidiana, en honor a la patrona del pueblo, etc.) con el acompañamiento de una guitarra. Tras esos cuatro domingos, se escenifica una batalla entre moras y cristianas por las calles del pueblo, en la que el “porra” actúa de mediador entre ellas. Estas batallas se realizan dos días (jueves y viernes). A continuación, el sábado, las danzantas y el “porra”, acompañadas por dulzaina y tambor, danzarán por las calles del pueblo hasta llegar a la plaza del Ayuntamiento para que, Pregonero, Escribano y Gobernador echen el pregón con permiso del alcalde. Por la tarde de este mismo día el “Sapo” (“falla” que representa el mal) recorre el pueblo con las danzantas y el “porra”, el Gobernador, Escribano y Pregonero y todos los encargados de realizar esta fiesta. El “Sapo” se quema por la noche para ahuyentar las cosas malas. Al siguiente día se celebra la “Función de Ánimas”, ofrecimiento para recaudar dinero y pedir por las “Ánimas Santas”. Finalmente, el lunes termina la danza y se realiza el cambio de oficios. Los oficios son cargos que se ocupan de las gestiones de la fiesta durante ese año (Capitanía, Bandera, Banderín y Junco).

Alba de Pablo Zamora (Universidad de Valladolid): “Trayectoria y recorridos de las rondas campurrianas: más allá del valle”

La relación entre la práctica musical de las rondas del valle de Campoo en Cantabria con los lugares en los que interpretan su repertorio tradicional se establece de forma directa si se atiende al significado de la propia denominación de las agrupaciones: rondas. Estos coros de canto al unísono rondan en los pueblos del valle apropiándose diferentes espacios. Se observa una creciente diversificación en los sitios elegidos para cantar, mezclándose con otros emplazamientos ocupados de manera fortuita. Para los intérpretes, la performance debe realizarse en torno a unas normas garantes de la tradición de canto de ronda



campurriana. Sin embargo, la interpretación que de estas normas se hace, pone de manifiesto los cambios provocados en las prácticas actuales con respecto a las del siglo pasado.

Con mi propuesta quiero aportar una visión dual de las celebraciones en las que participan las rondas campurrianas a través de los espacios que ocupan: trayectorias y recorridos. Los participantes están vinculados a estos lugares de diferentes maneras, respondiendo así a la función para la cual se les requiere en un espacio u otro. A través de un recorrido por este territorio simbólico, reflejaré cuál es el tejido de relaciones establecido entre las rondas y demás actores y protagonistas de las distintas fiestas y cómo se articula el proceso de afirmación de la identidad campurriana por medio del ejercicio de su práctica musical.

Rubén Mazariegos Osuna (Universidad de Oviedo): “Pedagogía de un instrumento folklórico: el caso de la dulzaina en la provincia de Palencia”

La dulzaina es el instrumento más representativo e icónico de la identidad castellana. En la provincia de Palencia se trata, junto con el redoblante, del instrumento folklórico por antonomasia, ya que muchos de los que existieron sufrieron procesos de desaparición y sustitución. En este contexto, la dulzaina y su repertorio se convierten en la actualidad en valores que buscan nuevas formas de perpetuarse a lo largo del tiempo. Su enseñanza se ha llevado a cabo por procesos fundamentalmente orales durante el siglo XX.

Actualmente sólo existe un profesor en la provincia, Juan Cruz Silva, el cual es el encargado de formar a los nuevos dulzaineros. Por todo esto conviene conocer qué nuevo panorama pedagógico rodea a la dulzaina. Este estudio se centra en desgranar los métodos y procesos de enseñanza que se llevan a cabo en la provincia de Palencia para asegurar la pervivencia del instrumento. En este análisis se incluirán propuestas de mejora atendiendo a la situación que se vive actualmente y comparándola con la de otras provincias. El estudio se ha realizado desde varias perspectivas: una historiográfica, en la que se ha trazado una breve historia del instrumento y las escuelas en la provincia sobre bibliografía de Carlos Porro, Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José María Silva, entre otros; una pedagógica en la que se analiza el método de enseñanza actual; y una sociológica en la cual se estudia el perfil del profesor y de los alumnos. Con el fin de completarlo, se incluye material audiovisual perteneciente al trabajo de campo y una parte de experiencia personal, en la que describo mi proceso de iniciación en el instrumento aplicando las técnicas que se describen en el análisis pedagógico.

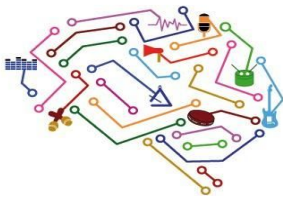
Héctor-Luis Suárez Pérez (Conservatorio Profesional de Música Cristóbal Halffter): “Tradición, liturgia y otros aspectos interdisciplinarios en las celebraciones católicas de Semana Santa en España desde perspectivas etnomusicológicas: ubicaciones, repertorios y paisajes sonoros, protagonistas, organología, registros audiovisuales y relevancia social”

La comunicación propuesta procurará plantear, de modo panorámico y lo más divulgativo posible a modo de resumen, el esquema descrito en su título. Su objetivo, es el tratar de configurar una idea global del asunto y una aproximación a los elementos patrimoniales materiales e inmateriales relacionados con el tema desde el ámbito de la etnomusicología. Se presentarán la realidad de uso y funcionalidad de la música al servicio de las necesidades de culto, regladas por la liturgia católica actual y que ha dado pie a un género, anotándose algunos aspectos de su propia tradición, peculiaridades de uso, razón de ser y modificaciones significadas a lo largo de la historia en su aplicación en todo el territorio hispano. A la par, se revisará todo lo relacionado con el ámbito paralitúrgico sonoro acompañante al que el mismo asunto ha dado pie a través de todo tipo de dramatizaciones, procesiones y otros actos. Ya sean organizados por el entorno clerical, los laicos o agrupaciones de fieles y cofradías. Se rastreará su arraigo local e imbricación en la sociedad actual o desde tiempo inmemorial, así como sus valores y articulación grupal o identitaria, además de aspectos funcionales de edad y género relacionados. Insospechado auge experimentado en los últimos años y productos y registros audiovisuales asociados a su muestra, promoción o estudio y su evolución técnica en los modos de realización y presentación.

**Sesión 25.** Modera: Isabel Llano (Aula Magna)

Bàrbara Durán Bordoy (Investigadora independiente): “Entre el *Music Revival* i la *Community Music*: el del canto de Salers i Quintos en Mallorca”

El canto de “sales”, “goigs” o “cançons de panades” es un repertorio no demasiado conocido de la música



tradicional de Mallorca. Aún siendo canciones ligadas a las celebraciones de Pascua, han mantenido su presencia de manera irregular, afianzándose estas últimas décadas de manera clara. Así, en algunas localidades dónde se había dejado de interpretar ha vuelto a ser reincorporado gracias a la acción de diversos agentes culturales.

Música que antiguamente era cantada exclusivamente por hombres, es hoy compartida por jóvenes sin distinción de sexo y de edades comprendidas entre los 18 y 21 años, celebrando su mayoría de edad en grupos de “quintos” que mantienen este canto en el área del Pla de la isla. Salers i Quintos son dos de las denominaciones usadas para los participantes en este antiguo ritual de Pascua, también conocido como el “Deixem lo dol”.

El análisis de la evolución de esta música, aún presente de manera sorprendente en una generación desvinculada de la práctica religiosa, nos remite a la perspectiva del music revival y también a determinados elementos de la Community Music. En la articulación del hecho musical tradicional actual se pueden detectar expresiones que remiten a un conjunto de elementos que son considerados como propios, “lo nostro” —lo nuestro— que define un espacio simbólico individual con elementos asimilados a la propia cultura. La expresión es usada de manera común y por personas de diversa ideología política. Esta comunicación pretende reflexionar sobre la evolución de un repertorio que fue paralitúrgico en sus inicios hasta convertirse en uno de los elementos de articulación del espacio simbólico de una comunidad, incluso en los menorquines emigrados a Florida a finales del siglo XVIII, que mantuvieron este canto hasta la mitad del siglo XX.

Jesús Arnau Martínez (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León): “Salvador Seguí y el Cancionero Musical de la provincia de Valencia”

El compositor valenciano, Salvador Seguí, quien recibió de sus maestros el interés por la música tradicional de transmisión oral de su tierra natal, publicó en 1980 el último y más completo de los cancioneros de este territorio. Este cancionero, que se encuadra dentro de la tercera época de recopilación, incluye un total de 1384 tonadas de muy distintos puntos de la provincia, tanto en valenciano como en castellano, recopiladas y transcritas por él y su pequeño equipo de colaboradores. Esta comunicación pretende mostrar el sentido y significado de este trabajo y su posterior repercusión, visible aún en nuestros días, ya que completa la colección de los grandes cancioneros por provincias a nivel nacional.

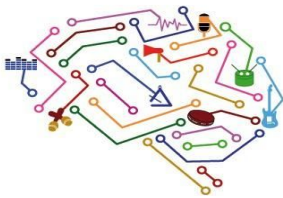
Beatriz Busto Miramontes (Escola Municipal de Música de Santiago de Compostela): “La arquitectura del estereotipo cultural a través del folclore de NO-DO: El “Galaiquismo””

“Galaiquismo” es un término inspirado en el concepto “Orientalismo” de Edward W. Said para reflexionar sobre cómo NO-DO, organismo de propaganda cinematográfica del régimen franquista, elaboró un discurso de representación cultural sobre Galicia y lo gallego haciendo un uso específico de la cultura musical folclorizada. Muchos de los materiales NO-DO hacen referencia explícita a la música popular, elaborando un mapa territorial en el que el estereotipo se convirtió en el principal indicador de representación cultural y la invención en la principal herramienta de promoción turística.

NO-DO se convirtió en un poderoso aparato del régimen, produciendo un discurso ejecutado desde “fuera” hacia “dentro” en un claro ejercicio de poder vertical (arriba/abajo) que definía la cultura musical en “estampas” folclóricas que evidenciaban una mirada colonial del centro sobre las periferias, negando la posibilidad a los pueblos retratados en las imágenes de dialogar o discutir la “parábola” que se producía de sí mismos.

Esta representación “galaiquista” y folclorista de lo gallego tuvo severas consecuencias políticas de cara al desarrollo musical y cultural en general, puesto que produjo, definió y representó hasta tal punto que los tipos folcloristas desarrollados incidieron notablemente en la forma en la que Galicia se piensa a sí misma y en la manera en la que esta, hoy en día, produce representación y escena musical en el marco de un sistema capitalista que tiende a mercantilizar los elementos étnicos reduciéndolos a “tipos” consumibles a la venta. La música popular, en este proceso quedó reducida a “fetiches” identificativos de la cultura, en gran medida inventados o adaptados para su consumo fácil, en donde también operaron con claridad discursos dicotómicos de género a través de la fisicalización de los cuerpos en el ejercicio folclórico del baile.

Iyán Fernández Ploquin (Universidad de Oviedo): “La guitarra eléctrica más allá de lo popular y lo



académico. Clara de Asís en la escena “líquida” de la música experimental”

La guitarra eléctrica surge en el seno de la música popular de los Estados Unidos a principios de siglo XX. Desde la década de 1950, comienza a usarse también en el ámbito académico, convirtiéndose en un instrumento habitual en la composición de las segundas vanguardias y postvanguardias. En las últimas décadas de siglo XX y principios del XXI, la guitarra eléctrica también se incorpora al ámbito de la música experimental, asociada a prácticas como la improvisación libre, la electrónica y el arte sonoro. De esta forma, es posible afirmar que la guitarra eléctrica trasciende la división del gusto por clase social propuesta por Pierre Bourdieu, convirtiéndose en un capital cultural transversal a los diferentes géneros musicales y sus respectivas audiencias. En este ámbito, también la masculinidad atribuida tradicionalmente a este instrumento deja paso a la presencia de la mujer.

En la presente comunicación analizamos las prácticas que se realizan en torno a la guitarra eléctrica en el seno de la música experimental, centrándonos en la guitarrista española Clara de Asís, que desarrolla una carrera como improvisadora y artista sonora a nivel internacional. A partir de su música se exponen los rasgos sonoros y performativos que distinguen estas prácticas que definimos como híbridas, según la propuesta de García Canclini, en las que es posible apreciar, siguiendo la teoría de Bauman, que se crean espacios “líquidos” donde se diluyen las fronteras entre la música popular y la académica. La carrera de esta compositora y el contexto con el que se relaciona nos permite estudiar estas prácticas dentro de lo que Bennet y Anderson llaman una escena *translocal*, que supera las barreras de lo local. En definitiva, vemos cómo la nueva música para guitarra eléctrica es un espacio en el que convergen diferentes culturas, prácticas y escenas musicales, así como músicas y músicos de distintos ámbitos.

#### **Sesión 26.** Modera: Ugo Felone (Aula Severo Ochoa)

Sara Arenillas Meléndez (Investigadora independiente): “*In bitter pink: indie* y masculinidad en el rock alternativo de Los Bichos”

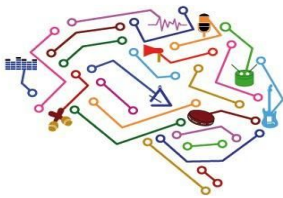
Liderados por Josetxo Ezponda, Los Bichos fueron uno de los primeros grupos de rock alternativo o “*indie*” que surgieron en España a finales de los ochenta. Convertidos en icono de culto, y referencia para bandas posteriores del panorama nacional como Babylon Chat, Los Bichos constituyeron una propuesta atípica dentro de la escena del rock española, mostrando influencias de grupos como la Velvet Underground de Lou Reed o The Birthday Party de Nick Cave. Estilísticamente se pueden apreciar en Los Bichos características que Matthew Bannister (2006) atribuye al *indie*, como el “archivalismo” –la obsesión por el coleccionismo y la cita de referencias *underground*– o la búsqueda de “pureza” a través de la obtención de un sonido “crudo”, que simula la no manipulación de la grabación en la fase de producción. Asimismo, la estrategia de “victimización” que Bannister atribuye a los grupos del *indie* extranjero y que pone en relación con su construcción de un modelo de masculinidad alternativa también es aplicable al caso de los Bichos. Esta comunicación pretende analizar cómo los Bichos construyeron su discurso de “alternatividad” tanto a través de la música y la performance, como de su propuesta de género. Para ello, toma como referencia principal el trabajo de Bannister, y lo aplica a ejemplos concretos del grupo, como la versión que realizaron de *To know you is to love you* o su tema *Verano muerto*.

Leyre Vicente Marinas (Universidad Complutense de Madrid): “Identidades en la escena Glam: La feminidad masculina glitter”

Es 1970 en Inglaterra, Mayo del '68 y el flower power han quedado atrás, los cantautores y sus canciones protesta quedan desfasadas para un sector de la población que aún no habían sido conscientes de lo que ocurría sólo unos años antes y el rock and roll parece que pierde fuerza entre el gran público. En ese momento de confusión en las escenas musicales y socioculturales cae una avalancha de purpurina que lo impregna todo de brillo. Surge, así, el Glam Rock, y con él la androginia, el canto al hedonismo y el juego de la ambigüedad. Hombres que se visten como mujeres, posan como mujeres, performan como mujeres pero que triunfan por todo el planeta como hombres. Pero este juego de identidades sexuales desplaza a las mujeres de la escena; no hay apenas mujeres en el glam británico.

David Bowie, Marc Bolan, Mud, The Sweet... Todos ellos fueron un punto de inflexión en la música y la estética de principios de los años setenta: eran transgresores, desvergonzados, desafiaban a la moralidad impuesta de la época con las letras de sus canciones que alentaban a vivir por y para el placer, su





vestimenta extravagante, brillante y muy ajustada, su gestualidad femenina y su aspecto andrógino. Eran adorados por su performance donde no se sabía si eran hombres o mujeres y eso era algo rompedor; pero, también, odiados porque, precisamente, eran hombres que parecían mujeres.

Esta presentación analiza el lugar de las mujeres en un movimiento en el que los hombres alcanzaron el éxito a través de la performance de papeles femeninos o andróginos. Se analiza la contradicción que supone que un movimiento que aboga por la confusión de las categorías genéricas termine arrinconando a las mujeres en los tradicionales papeles de groupie o “Mujer/novia de...”.

Alberto Jiménez Arévalo (Universidad Complutense de Madrid): “La copla en el cine postmoderno español: nostalgia, (re)construcción de significados y negociación de identidades”

La música –como texto, práctica y discurso cultural– ha contribuido a construir símbolos de identidad nacionales y a gestionar la movilización de las emociones de los espectadores (Alonso, 2010). Ello es posible porque la música carece de significados denotativos concretos, pero tiene un gran poder connotativo, siendo capaz de articular identidades y desatar emociones.

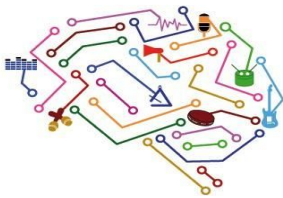
En este sentido en torno a la copla, como símbolo esencial de la identidad nacional española, se han negociado y construido diferentes significaciones en los distintos contextos sociales y políticos de la república, del régimen franquista y de la democracia hasta nuestros días (Arce, 2010). Las famosas canciones de la copla española han sido (re)utilizadas en las producciones cinematográficas postmodernas como un elemento más, entre otros muchos, que declara su eclecticismo y pone de manifiesto los procesos de hibridación de formas y géneros que en ellas están presentes. La mezcla de estilos de diferentes culturas y periodos temporales, y los procesos de descontextualización y (re)contextualización de músicas, son propios de un mundo donde la innovación estilística no parece posible. En este sentido, en la cultura postmoderna se manifiesta con profusión la reutilización de músicas del pasado de muy diferente signo, prosperando la nostalgia y los estilos retro, que reciclan antiguos géneros y estilos en nuevos contextos (Jameson, 1984). Imagen y música articulan toda una serie de significados y (re)significaciones que, a su vez, luchan por su posicionamiento (López Cano, 2013) a través de los procesos propios de la cultura postmoderna y de la era de la globalización en la que se inscriben (McLuhan y Powers, 1989). En consecuencia, en nuestra investigación aplicaremos los conceptos de intertextualidad (Kristeva, 1978) y transtextualidad (Genette, 1982).

En esta comunicación trataremos de mostrar la manera en que la copla se (re)utiliza en la cinematografía postmoderna española, por lo que hemos seleccionados secuencias de las películas *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar - Bernardo Bonezzi, 1984), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri - Gregorio García Segura, 1989), *El sol del membrillo* (Víctor Erice - Pascal Gaigne, 1992), *Carne trémula* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 1997), *Los Abrazos rotos* (Pedro Almodóvar – Alberto Iglesias, 2009) y *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) donde se reciclan varias de las canciones más famosas de la copla española: *La bien pagá* de Ramón Perelló y Juan Mostazo, *¡Ay, mi perro!* de José del Valle y Manuel Gordillo; y por último, las célebres *Ramito de mejorana*, *A ciegas* y *La niña de fuego* de los autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga. Además, trataremos de mostrar la importancia que los grandes cantantes de copla que interpretan las versiones que se (re)utilizan en la filmografía mostrada tienen en la construcción de un imaginario musical hispano. Estos son los casos de Miguel de Molina, Juanito Valderrama, La niña de Antequera o Manolo Caracol.

Por último, analizaremos los procesos de “estilización” y “sofisticación” que experimentó la copla *A ciegas* en la versión orquestada realizada por el afamado compositor vasco de bandas sonoras Alberto Iglesias, y que contó con la voz del *cataor* flamenco Miguel Poveda, para *Los Abrazos rotos* de Pedro Almodóvar. Como veremos, estos procesos posibilitaron el viaje *transmediático* de esta copla a espacios *performativos* tan “clásicos” como el auditorio.

Elena Herrera Quintana y Amparo Lasén Díaz (Universidad Complutense de Madrid): “Ignorancia blanca: reacciones en España al feminismo de Beyonce”

En esta comunicación presentaremos el concepto de ignorancia blanca, una forma de ignorancia activa que acompaña al “contrato racial” moderno (Charles Mills) y a la colonialidad del poder (Quijano). Ilustraremos estas formas de ignorancia activa de las implicaciones de la raza como criterio de estratificación y desigualdad en el caso de las reacciones mediáticas, tanto en la prensa musical como en autoras y publicaciones feministas, al posicionamiento feminista de Beyoncé estos últimos años, expresado en sus



conciertos, espectáculos y videos. La ignorancia no es sólo y siempre una ausencia de conocimiento, un vacío, una ausencia, algo pasivo, también puede ser activamente adquirida, o desaprendiendo lo que se sabe, con fines de dominación y explotación. Esta epistemología de la ignorancia tiene como efecto paradójico el que los blancos modernos no podemos entender el mundo que hemos contribuido a fabricar; y se ha traducido y aún traduce hoy en día en la producción de mitologías, orientalismos, exotismo, relatos de viajeros que fabrican Áfricas y Américas, informes coloniales, informes académicos, ficciones desde novelas hasta las películas de Hollywood. La ignorancia blanca también es una ignorancia moral, no sólo de las consecuencias morales de estos hechos, sino también desconocimientos morales, juicios morales incorrectos acerca de lo bueno y malo en situaciones morales. Esta mistificación del pasado colonial subtiende la mistificación sobre el presente, la falta de reconocimiento de desigualdades y privilegios, e incluso, como veremos en el caso de las críticas y comentarios a Beyonce, la mistificación acerca de la etnicidad de la cantante, la invisibilización de la interseccionalidad entre raza y género y el énfasis en la interseccionalidad de clase y género; así como el “olvido” o desinterés por tener en cuenta todo lo que sabemos, a través de los mismos medios de comunicación por ejemplo, sobre las desigualdades y discriminaciones que sufren las personas afroamericanas en su país.

### **Sesión 27.** Modera: Susana Moreno (Paraninfo)

Francisco José García Gallardo (Universidad de Huelva): “Las músicas patrimonializadas: el Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”

Consideramos de enorme interés analizar el proceso que culminó con la inclusión del Flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO 2010), promovido inicialmente desde Andalucía, y cómo una práctica musical puede verse afectada por este discurso patrimonial.

La creación de la categoría de “patrimonio inmaterial” en 2003, posibilitó la inclusión de prácticas musicales como bienes inmateriales, lo que ha ocasionado que desde diversas perspectivas se venga abordando el estudio y análisis de los procesos y dinámicas de apropiación, exclusión, de reformulación de fronteras espaciales y musicales, o los efectos de la “marca” en las propias prácticas musicales listadas, en el diseño de estrategias de promoción turística, de turismo cultural/musical, en la economía local o en los mismos bienes patrimoniales como contenido de la enseñanza reglada y de variedad de programas educativos.

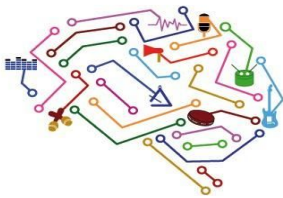
En esta comunicación mostramos algunos de los resultados obtenidos en el análisis del proceso de patrimonialización del Flamenco, de una práctica musical reconocida como bien patrimonial por la UNESCO. Nuestro trabajo forma parte del Proyecto “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Patrimonialización, gestión y buenas prácticas”, Proyecto CSO2016-77413-P de I+D (convocatoria de 2016, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad).

Herminia Arredondo Pérez (Universidad de Huelva): “*Colás de amores en Alosno*. Cante y baile de seguidillas y fandangos”

Esta propuesta explora la interacción entre género, identidad y emoción en una práctica musical de una localidad de Andalucía. La celebración de la Cruz de Mayo en Alosno, en la provincia de Huelva, constituye una manifestación festiva representativa de la cultura tradicional que aún hoy sigue viviéndose con gran intensidad en este lugar y en la que la performance musical juega un papel esencial en la construcción de experiencias y formas de emocionalidad de fuerte significación sociocultural para los participantes. La Cruz pone en juego unas prácticas festivas, de interpretación musical y de baile fuertemente arraigadas en este contexto.

Durante su celebración, en las calles del pueblo y en los locales especialmente preparados para la ocasión, las *colás*, alosneros y alosneras cantan, bailan y se divierten a lo largo de las dos noches primaverales de fiesta. Las mujeres cantan y tocan seguidillas tradicionales de Alosno y sevillanas en las *colás* con el acompañamiento instrumental de la percusión, y los hombres interpretan fandangos alosneros en la calle acompañados de la guitarra. Juntos bailan las seguidillas de la Cruz, expresión paradigmática del ritual festivo.

Desde la perspectiva de género, de aportaciones teóricas de los estudios culturales y desde la etnomusicología nos aproximamos a esta práctica cultural y musical. Analizamos cómo las dinámicas de género afectan la práctica musical, situaciones y contextos de interpretación, relaciones sociales, significados y experiencias de comunidad entre la gente de Alosno. Exploramos cómo hombres y mujeres



configuran su subjetivación personal e identidad colectiva de forma privilegiada a través de la música, el baile y la poesía de las seguidillas y fandangos en este específico contexto sociocultural.

Marco Antonio de la Ossa (Universidad de Castilla-La Mancha): “Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la investigación musical”

Federico García Lorca (1898-1936) es, sin duda, una de las grandes figuras internacionales del arte del siglo XX. En este sentido, es bien conocida, subrayada, representada y ha sido ampliamente estudiada su faceta de dramaturgo, literato, poeta y ensayista. También su afición por la pintura, aunque, tal vez, su vertiente musical, importantísima y reflejada en diferentes perfiles, todavía no es todo lo conocida que debiera.

Por ello, en esta comunicación nos acercaremos a los trabajos de campo que Lorca junto con Menéndez Pidal, Manuel de Falla o en solitario tanto en Granada como en los múltiples viajes que realizó por la geografía española. Algunas de las muchas canciones que investigó, conoció e interpretó dieron como resultado una excelente grabación que tuvo por título *Canciones populares españolas*. De enorme difusión y editada en 1931, contó con cinco discos dobles en los que Lorca realizó la armonización e interpretaba en el piano, mientras que la cantaora y bailaora La Argentinita (1895-1941) cantó y tocó las castañuelas. Los ejemplos fueron publicados también en el libro *Colección de canciones populares antiguas*.

En definitiva, en esta comunicación trataremos de acercarnos al Lorca músico e interesado en las músicas tradicionales española, estudioso de los cancioneros, investigador en diversas zonas, sobre todo de Granada. También abordaremos su vertiente de conferenciante, ya que varias de las ponencias de dictó en España y América se centraron en las nanas, el flamenco y en la música en general.

Pedro Ordóñez Eslava (Universidad de Granada): “Flamenco y otras ficciones: el “ex-cantaor” Niño de Elche en la cultura española actual”

Francisco Contreras Molina “Niño de Elche” (Elche, 1985) ha irrumpido en la escena musical española de manera, cuando menos, destacable. Desde su proyecto Sí, a Miguel Hernández-SAMH (2013), el cantaor mantiene una actitud contestataria y deliberadamente polémica, desde una posición aparentemente subalterna y contracultural, en continuo estado de crisis –tanto ontológica como estética–. Niño de Elche busca el desplazamiento incesante, a través de una práctica performativa iconoclasta, para la que es imprescindible el contacto con otros “disidentes” artísticos.

A través de propuestas tan diversas entre sí como la creación de la banda sonora original del docudrama *Vivir y otras ficciones* (dirigida por Jo Sol, Shaktimetta Produccions, 2016) -de cuyo título hemos tomado referencia para el nuestro-, su proyecto *Raverdial*, en el que interviene el grupo artístico Los Voluble (2015) o, más recientemente, el estreno de *Coplas Mecánicas* junto al bailaor Israel Galván (Sónar, Barcelona, 2018) o *La vigilia del sueño* (El vuelo de Hypnos, Almedinilla, 2018), Niño de Elche muestra una personalidad ideológica, ética y estética heterogénea, versátil y compleja -en el sentido que le da al término Edgar Morin-.

Desde nociones teórico-metodológicas como la de estética relacional y radicante (Bourriaud, 1998), criptocolonialismo cultural (Herzfeld, 2002), contramemoria (Lipsitz, 1995) o somatopolítica (Preciado, 2011), entre otras, nos proponemos analizar y contextualizar, de forma detenida, la práctica artística de Niño de Elche en el marco de la cultura española actual. Para ello, y a partir tanto de sus manifestaciones públicas como de entrevistas y encuentros personales mantenidos desde finales de 2017- estudiaremos su proceso creativo y su obra artística, en la que escena, gesto creativo y sonido adquieren una dimensión semántica y semiótica radicalmente experimental.

**Sesión 28.** Panel: One Weekend in October: The Sŵn Festival, Cardiff.

Modera: Eulàlia Febrer Coll (Aula Rector Alas)

The Festivals Research Group (FRG) was established in 2016 to bring together academics from seven schools across the Arts, Humanities, and Social Sciences at Cardiff University to undertake collaborative research with key stakeholders on British music and arts festivals. The economic, social and technological changes in the UK have prompted some festival organisers to consider the future of their events, ways in which they can be developed, and the impact they can have on society and the environment. It is in this



changing cultural landscape that the FRG chose to focus initially on the Sŵn Festival, an annual weekend-long, multi-venue event held in the centre of Cardiff. This panel session, presented by FRG colleagues in the School of Music on behalf of the project team, will offer an overview of the FRG’s historical, ethnographic, and curatorial work in the weeks preceding and following the Sŵn Festival of October 2016, and explore the ways in which this pilot study could serve as a model for research into other music festivals in Britain and beyond.

Sarah Hill (Cardiff University): “Sŵn: History and Structure”

The Sŵn Festival was founded in 2007 by BBC Radio 1 DJ Huw Stephens and promoter and pop entrepreneur John Rostron. Inspired by South by Southwest, Sŵn was designed to support and celebrate new and emerging music from Wales; in six short years it was named the *NME*’s Best Small Festival and enjoyed its peak success. In its first ten years, that intention to celebrate the music from Wales has also shifted. Sŵn has evolved and grown to create new initiatives and events for music in Wales, among them The Welsh Music Prize and Sound Nation, which promotes live music in Cardiff’s independent venues; but it is now also a brand, curating stages at the Green Man Festival and at Festival Number 6 in Portmeirion. In this paper I will explore the roots and development of the Sŵn Festival, and its use of the capital city as a creative backdrop. In this way I will provide the context for the other papers on this panel, setting out the basic tensions and resolutions that have marked the relationship between Sŵn and Cardiff’s own musical heritage.

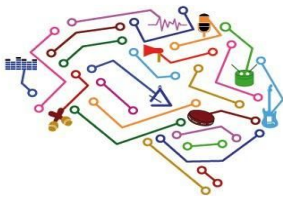
Sam Murray (research associate for the Festivals Research Group) y Joe O’Connell (Cardiff University): “Are You With Me Now?: The Sŵn Performer’s Journey”

In its promotional materials Sŵn Festival prides itself upon two things: providing opportunities to ‘see genuinely burgeoning careers at pleasantly close quarters’ (citing performances by groups such as Alt J, The Vaccines and The Drums over the years), and ‘focusing on the great, the good and the weird of Wales’. Each year Sŵn provides equal opportunity to see performers from across the UK and beyond, and performers considered local to the festival on both a macro (Wales) and micro (Cardiff) scale. These local acts can be seen as serving a dual purpose: drawing Cardiff residents to the festival; and providing opportunities for acts to perform to an audience who may not otherwise engage with local live music networks.

This paper draws upon interviews with two Cardiff bands to provide an overview of meaning of the festival to performers themselves. Each group performed at the 2016 event, but they differed in their levels of experience: the shoegaze-influenced indie group Winter Coat (now known as Big Thing) made their Sŵn debut, while math-rockers Truckers of Husk have been on the Sŵn lineup several times, including at the first festival in 2007. Three interviews were conducted – before, during and after the festival – and were complemented by the use of ‘mapping’ to uncover each individual’s ‘musical Cardiff’, and to examine the journeys (both literal and metaphorical) taken over the weekend. Notable differences can be observed between the journeys of the ‘novice’ and ‘veteran’ performers’, highlighting the impact that Sŵn has had upon Cardiff’s musical life and the tensions that exist as a result.

Isabel Thomas (Cardiff University): “Sŵn Festival: On-site Audience Ethnography”

Over the course of the Sŵn Festival, I conducted a number of audience interviews which revealed insights into the links between demographics, taste-making, venues and listening habits in the particular context of an urban Welsh music festival. Most of my interviews took place on Womanby Street – a narrow pedestrianised road linking two of Cardiff’s largest landmarks but away from the more popular shopping areas, and the location of several independent music venues – but also included the centrally-located Ten Feet Tall and the more residential Depot. This provided a diverse pool of interviewees from different backgrounds and with different approaches to the festival experience, especially in self-curation and their relationship with venues. Although time constraints allowed for only a relatively small number of interviews rather than long-term ethnographic work, such observations may be useful to wider fields of enquiry, suggesting directions for future ethnographic interviews at urban festivals, and the benefits of physical interviews over other forms of survey in enabling the disclosure of personal, sometimes controversial, opinions.



11:00-11:30 Pausa café

11:30-13:00 Sesiones Paralelas

**Sesión 29.** Modera: Celsa Alonso (Paraninfo)

Santiago Fernandez Sanchez (Universidad de Kent): “Burning y la identidad juvenil de clase obrera en la transición española”

El objetivo de mi presentación es analizar el desarrollo y significación de Burning en el contexto de la transición Española. Si partimos del análisis sociohistórico de la música, el caso del grupo madrileño resulta uno de los más fascinantes de la historia del rock español, en su condición de pioneros de la adaptación de modelos del glam y del rock stoniano en España y de precursores, al mismo tiempo, de elementos que se desarrollarán en movimientos posteriores como la movida madrileña o el rock urbano.

Mi presentación parte de la hipótesis de que Burning son el primer grupo del rock español en asumir una identidad de pertenencia a la clase obrera y el análisis de su carrera nos permite ahondar en los elementos que contribuyeron al cambio de las identidades juveniles proletarias durante el periodo transicional. Para ello analizaré la conexión entre el sentido del espacio, la pertenencia al lugar -siguiendo las propuestas de una narrativa de lo urbano como palimpsesto de De Certeau (1980)- y la producción y recepción de su música, poniendo particular énfasis en la interpretación del desarrollo de nuevos barrios periféricos de Madrid como lugar exento de una tradición propia previa. Asimismo en Burning late la pulsión biopolítica de la juventud transicional analizada por Labrador Martínez (2017). Por ello, la presentación ahondará en la idea del grupo madrileño como adaptadores y perpetuadores del mito del rock'n'roll como gesto biopolítico y rebellion íntima. En resumidas cuentas, la presentación busca definir de qué forma los Burning cambiaron el discurso de lo que significaba ser joven en el cinturón obrero de Madrid en un periodo tan convulso como crucial para la música y la cultura españolas.

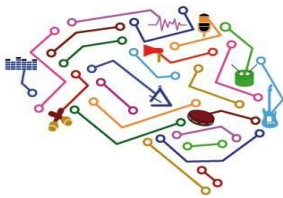
Ugo Fellone (Universidad Complutense de Madrid): “El post-rock en España: de la atomización estética del indie a la construcción de una escena in(ter)dependiente”

Acuñado a mediados de los noventa desde la crítica británica, el post-rock se ha convertido en una de las etiquetas más controvertidas de los últimos 25 años. Repudiado por los músicos, abrazado por los fans y discutido constantemente por la prensa, este género musical ha atravesado una compleja historia en la que la forma de entender la etiqueta ha ido mutando en función a las escenas y corrientes musicales más próximas a esta. En esta comunicación se analizará el desarrollo de este género en España en el último cuarto de siglo, prestando especial atención a las diferentes escenas con las que ha ido estableciendo contactos. Así, partiendo desde sus inicios asociados al panorama del indie de los 90, mostraremos cómo con el cambio de siglo fue emparentado con la naciente escena del post-hardcore y la electrónica ambiental, para eventualmente pasar a constituir, ya en la presente década, una escena por derecho propio (con festivales, discográficas, portales web ...) en la que las conexiones con las escenas previas se siguen manteniendo y se consolidan lazos con el mundo del metal o el rock progresivo. Con este acercamiento, además de intentar comprender a pequeña escala los cambios ocurridos a nivel global alrededor del post-rock, pretendemos mostrar las diferentes conexiones existentes entre las escenas y los géneros musicales, conceptos a veces confundidos pero que aluden a realidades claramente diferenciadas y que necesitan ponerse en relación para comprenderse mutuamente. Todo ello gracias a un enfoque holístico en el que se entremezclan sociólogos como Bourdieu o Lipovetsky, la filosofía de la historia de Foucault, el dialogismo de Bajtín, los estudios sobre géneros de Lena o Brackett o los estudios sobre escenas de Bennett.

Miguel Espinoza Jiménez (Conservatorio Superior de Música de Castilla y León): “This is America y Esto es España ¿Dos caras de una misma moneda? Estudio de caso de identidad y expresión social”

Tras el gran lanzamiento del videoclip *This is America*, del artista Childish Gambino, y la gran repercusión social que este generó en el mes de mayo de 2018, los raperos LOMO han creado su peculiar versión a pocos días después del lanzamiento.

Donald McKinley Glover, también conocido como Childish Gambino, lanzó en mayo de 2018 la canción



titulada *This is America* y generó con su polémico video una fuerte reivindicación social. Ha tenido un gran impacto en Estados Unidos y el resto del mundo puesto que intenta reflejar a través de la imagen y la música el menosprecio de la vida humana y más aún si perteneces a la cultura “negra” dentro del sistema social estadounidense. Así nos intenta hacer ver en diferentes momentos de la canción juntando imagen con rasgos de la música tradicional africana con hip-hop y trap.

Los raperos LOMO han hecho una versión de la canción de Gambino titulada *Esto es España*. Adquiriendo la misma base musical e idea visual pretenden hacer un reflejo de la sociedad española. El mensaje es una crítica a la sociedad española actual sobre una base musical que incorpora el ritmo de rumba a la sonoridad del vídeo original de Gambino, ¿Qué hay de identidad en este cambio?

La comparación de estos dos videoclips desde el punto de vista etnomusicológico y antropológico, así como la diferencia de crítica social ejercida en ambos videoclips, tanto musical como visual, planteo el fundamento de la propuesta para comunicación

### **Sesión 30.** Modera: Marco Antonio de la Ossa (Aula Rector Alas)

María Jesús Castro Martín (Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona): “El repertorio flamenco híbrido o la resemantización del folclore andaluz”

En las relaciones entre las distintas tradiciones musicales españolas, las investigaciones se han centrado preferentemente en las influencias entre la música popular y la de autor (Rey García 1996) y son escasos los estudios sobre los préstamos existentes entre la propia tradición oral, entre músicas que comparten un mismo contexto popular, pese a que dichas mezclas en la práctica son bastante comunes (Manzano Alosno 1986).

En esta comunicación se desarrollará las prestaciones que se han producido entre dos sistemas de transmisión oral de un mismo espacio geográfico, el folclore andaluz y el flamenco tradicional, que han dado lugar al repertorio flamenco híbrido. Esta resignificación hacia formas flamencas se produce especialmente en el folclore andaluz a través de un agitanamiento de las formas folclóricas tradicionales, es decir, de una reconversión del repertorio anónimo en un repertorio de autor, y también con una modificación en la interpretación y la escenificación, mientras que mantienen aparentemente su contextualización original, proceso de transformación en el que lo etnicitario es fundamental para establecer fronteras a través de la identidad gitana. El villancico flamenco, el romance gitano o la zambomba jerezana, entre otros, son ejemplos de este repertorio flamenco híbrido, estilos que se diferencian de las características propias del repertorio flamenco tradicional, especialmente en los contextos de interpretación y en el producto musical, y se encuentran más cercanos a las canciones populares de tradición oral.

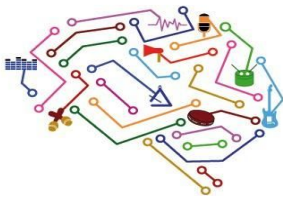
Alicia González Sánchez (Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba): “Cartografía sonora de Granada: músicas del Mediterráneo en la nueva escena”

El interés por el estudio del espacio urbano como unidad de observación y análisis musical no es nuevo (Cruces 2004), siendo la literatura de referencia en el caso de la ciudad de Granada escaso. Los estudios de Ruiz y Lizarán (2018), Cerdá (2016) y García-Checa (2013), abordan aspectos históricos, monumentales o acústicos, respectivamente. Nuestro interés con esta comunicación es presentar un análisis de cómo la presencia de músicos de diferentes países del arco Mediterráneo, está configurando la escena musical de la ciudad de Granada y cómo estas nuevas prácticas están cambiando el mapa sonoro de la ciudad.

Nos hemos centrado en el distrito del Albaicín, por ser el que congrega a una mayor población de inmigrantes músicos, siendo la mayor parte de ellos marroquíes. Esto unido al alto índice de población gitana y a su importancia como referente en la escena flamenca de la ciudad ha hecho que aquí se fraguaran las primeras fusiones de flamenco con música andalusí. Un ejemplo lo tenemos en *Macama Jonda* (1983), el proyecto de la orquesta Chekara con el cantaor Enrique Morente y texto del escritor gitano José Heredia.

Actualmente, la procedencia de los inmigrantes se está ampliando a otros países del arco Mediterráneo encontrando músicos procedentes de Siria, Egipto, los Balcanes, Italia, Grecia, Francia, etc... que están desarrollando proyectos que fusionan sus diferentes músicas junto al flamenco.

Por otra parte, a los escenarios tradicionales se están sumando nuevos espacios como salas en acústico o nuevos festivales, dando lugar a una nueva configuración del soundscape de la ciudad.



Fatima Volkoviskii Barajas (Universidad Complutense de Madrid): “Popularidad del cante y la grabación del flamenco temprana: Un estudio comparativo entre fuentes sonoras y publicaciones en torno al cante flamenco”

El cante flamenco en los albores del siglo XX constituye un género destacado dentro de las grabaciones sonoras de la música popular en España. Las primeras décadas del siglo XX dejaron una muestra palpable del cante a través de grabaciones comerciales. La llegada de la grabación logra una transformación en la práctica musical y del consumo del cante flamenco.

El enfoque de la presente investigación es el análisis de la interpretación del cante flamenco registrado en las primeras grabaciones sonoras. El acervo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) de cante flamenco de 1878 a 1936 (período que abarca la investigación) comprende aproximadamente 350 archivos sonoros. Este muestreo permite una visión global de qué flamenco se grababa y permite observar las tendencias, formas y técnicas vocales que se registraron en este periodo.

Para estas etapas iniciales de la circulación de grabaciones, ha sido más fácil encontrar críticas y referencias al cante en vivo que encontrar opiniones de las interpretaciones en la grabación sonora. Esta comunicación se concentra en la década de los años veinte y treinta, cuando la producción de grabaciones de cante se expande de manera amplia. El análisis se enfoca en la opinión pública de tres cantaores con una fuerte presencia en la opinión popular: Manuel Vallejo, Pastora Pavón (La Niña de los Peines) y Ángel Sampedro Montero (Angelillo).

Varios autores enfatizan la problematización presente en el análisis de la grabación sonora (Sterne, Katz) y hacen hincapié en cómo la música se vuelve una experiencia mediada tecnológicamente. Tanto el acto de escuchar se transforma como también la ejecución musical se adapta a las exigencias de la grabación (Sterne). La presente investigación pretende indagar en el impacto estético que los nuevos modos de grabación tienen sobre el modo de concebir el cante.

El objetivo de la presente comunicación es plantear cómo se puede relacionar el corpus de crítica publicada sobre el cante flamenco con la grabación sonora contemporánea a ella para proponer una hipótesis de cómo habría sido recibida la interpretación del cante grabado.

### **Sesión 31.** Modera: Cande Sánchez Olmos (Aula Severo Ochoa)

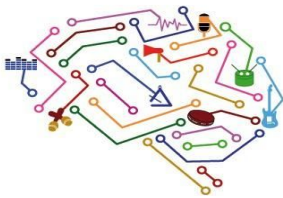
Diana Díaz González (Universidad de Oviedo): “Influencers y YouTubers en la crítica musical: nuevas prácticas y tendencias en la tribuna digital audiovisual”

En los últimos años el ecosistema digital favorece la creciente aparición de publicaciones y plataformas que hacen replantearse actualmente la labor del crítico y del periodista musical, inmerso hoy día en la red de Internet como profesional multivalente, mientras su labor se entrecruza con los intereses de la industria musical. No en vano, los cambios en la difusión y consumo de productos culturales, así como los nuevos accesos a la información del mundo globalizado, implican la necesidad de replantearse la posición y la labor del especialista musical, valorando las oportunidades del medio digital.

En esta comunicación profundizamos en las posibilidades que ofrece YouTube como nuevo espacio para el ejercicio de la crítica y del periodismo musical, a través de canales asociados a publicaciones online, así como de canales personales de críticos y comentaristas de músicas populares urbanas que han logrado una capacidad de influencia importante a nivel internacional. De este modo, estudiamos las tendencias actuales de propuestas como *Jenesaispop* o *Consequence of Sound*, en el caso de canales que complementan además los contenidos de nuevas publicaciones de prensa musical digital escrita. Asimismo, valoramos las estrategias de comunicación a través del formato video de Youtubers como Anthony Fantano (Theneedledrop) o The Daily Guru, además de otras propuestas como Metalovision, para generar comunidades alrededor de determinados géneros musicales.

Fernando David Maldonado Parrales (Universitat Autònoma de Barcelona): “Destripando “Destripando la Historia con Pascu y Rodri”. Un análisis académico a una obra mainstream de YouTube”

La creación y difusión de obras audiovisuales hechas exclusivamente para la plataforma de Youtube convertidas en fenómenos de masas, suponen un marco muy interesante para análisis musicológicos. Los creadores audiovisuales Pascu y Rodri nos plantean una serie de videos de corta duración en la que, por



medio de la música, se explica la verdadera historia de diferentes cuentos y leyendas populares que, a lo largo del tiempo, han sido edulcorados para consumo masivo, sirva de ejemplo Blancanieves, La Caperucita Roja, etc.

A esta narración musical se le añade un formato audiovisual muy común en Youtube: el “Whiteboard videos”, que consiste en acompañar el mensaje sonoro mediante dibujos y animaciones hechas en una pizarra blanca y filmando el proceso. Tanto la parte musical como la visual, suponen una clara muestra del *homemade* predominante en la plataforma de youtube y su consecuente aceptación de maneras de edición, trabajo y códigos muy imperantes en la red.

“Destripando la historia” supone una gran fuente de información para realizar este trabajo en la que supondrá un análisis en dos vertientes: el musical y el audiovisual.

El análisis musical, se centrará en la creación y de identidades mediante la música, así como los elementos que configuran que una obra suene a determinada región. Basándome en las ideas de Josep Martí o N. Cook, podemos adentrarnos en estas construcciones culturales. Así mismo se plantean patrones entre unos y otros, los cuales nos permita delimitar hasta que punto el préstamo musical se hace referente a la zona geográfica o a un bagaje cultural común que refuerza dicha identidad (G. Muns).

Analizando el apartado visual se hará hincapié en la función que cumple la música, la intertextualidad que acaba configurando la realidad del video e incluso la aceptación de un contrato de verosimilitud. Este concepto de M. Chion nos reafirma en la aceptación de unos códigos para crear la realidad construida artificialmente en los productos audiovisuales.

Israel Márquez (Universidad Complutense de Madrid): “Zizek o la cumbia digitalizada”

La denominada “música electrónica de baile” o “música *dance*” es desde hace décadas una de las formas expresivas más originales e innovadoras de la música popular, fuente de todo tipo de ritmos, sonidos, bailes y estilos musicales diferentes (Blánquez y Morera, 2002; Gilbert y Pearson, 2003; Reynolds, 2014). A pesar de que gran parte de sus técnicas y principios tienen su origen en Jamaica, la música *dance*, tal y como hoy la conocemos, es un producto fundamentalmente europeo y norteamericano. Sin embargo, el auge de la globalización, los viajes, Internet y las redes sociales ha facilitado la emergencia y diseminación de nuevos estilos de música *dance* procedentes de otros lugares del planeta (Blánquez, 2018).

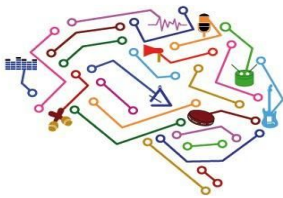
En esta comunicación analizaremos la escena de la denominada “cumbia digital”, un nuevo estilo de música *dance* desarrollado en los últimos años en América Latina y que sin duda constituye una de las propuestas de música electrónica más originales e innovadoras surgidas desde el continente. En concreto, nos centraremos en el papel de las fiestas Zizek y del sello argentino ZZK Records en el desarrollo, evolución y difusión de esta escena a partir de un trabajo de investigación cualitativa sobre este colectivo de músicos y artistas latinoamericanos.

### **Sesión 32.** Modera: María Luisa de la Garza (Aula Magna)

Shanna Lorenz (Occidental College): “Eska en el barrio: veinte años de ska en lengua española en el condado de Los Angeles, California.”

A finales de la década de 1990, la juventud latina en el sur del condado de Los Angeles, en California, comenzó a desarrollar su propia versión glocal de ska, el género musical jamaicano que, entre 1960 y 2000, viajó por el mundo en tres olas sucesivas. La genealogía de la música ska recorre un camino que va de Jamaica en los años posteriores a la independencia, es decir, la década de 1960 (el ska de primera ola), a Inglaterra a finales de los años setenta y principios de los ochenta (ska de segunda ola), y llega a las comunidades juveniles de Europa, Australia, Estados Unidos y América Latina a finales de la década de 1980 y durante la década de 1990 (ska de tercera ola). Las bandas latinoamericanas de ska de la tercera ola, en particular las de México y Argentina, tuvieron una fuerte influencia sobre los aficionados californianos y, para finales de los años noventa, la juventud latina en el sur del condado de Los Angeles comenzó a formar sus propias bandas de ska en español y a presentarse en fiestas. Durante las dos décadas siguientes, los promotores, músicos y fans del ska construyeron una amplia red de práctica y exhibición conformada por más que cien bandas que fusionaban eclécticamente el ska con el reggae, el heavy metal, el punk, la cumbia y la banda en numerosas sedes. En esta ponencia, que incorpora visualizaciones de redes y mapas digitales de esta escena en surgimiento, propongo que los espectáculos de ska han constituido una forma de sostenimiento de los espacios públicos entre la juventud latina de California del





Sur, que han vigorizado a las comunidades locales y que han creado refugios para esos jóvenes que se convierten en adultos en una época de vehemente retórica antilatina y antiinmigrante, de menores oportunidades económicas y educativas y de mayor gentrificación y desplazamiento en los vecindarios que históricamente han sido latinos.

Teresa López Castilla (UNIR): “Ramas que hacen árboles. Mapa de colectivos queer en la música electrónica de baile”

Mientras el nuevo milenio comenzó hace apenas un par de décadas profetizando un feminismo activo en torno a la música electrónica de baile, las políticas de género inclusivas eran la mayor preocupación de una serie de colectivos de mujeres DJs que han ido creciendo en todo el mundo unidas por un mismo objeto: crear espacios de visibilidad artística en la electrónica y representación identitaria no binaria en el ámbito de la cultura de club.

En esta presentación tendremos como objetivo principal situar el mapa de acción internacional de la escena electrónica queer conociendo diferentes colectivos que trabajan de forma local, translocal y virtual problematizando el rigor excluyente de esta escena musical. Para ello contextualizaremos primero el término ‘escena’ como un modelo de análisis académico (Straw, 1991, Bennett, 2004) que trasciende al de ‘comunidad’ y tiene en cuenta el estudio del significado social de la música, considerada como un recurso contemporáneo en el día a día de la vida. De esta forma entenderemos cómo la producción musical y el consumo cultural que tiene lugar en esta escena electrónica queer son recursos eficaces en la construcción de otras representaciones identitarias resistentes a la cultura dominante normativa (Taylor, 2013) y cómo esta acción política feminista/queer se conecta de forma global con estas redes de trabajo formadas por estos colectivos. Para discutir estos asuntos de globalidad en las escenas queer de música electrónica será útil aproximarnos a estudios recientes sobre geografía y música popular destacando el apartado dentro de los mismos que se dedica al estudio de la construcción de la identidad en torno a la música y el espacio desde un punto de vista etnográfico y sociológico (Johansson, 2009).

Carlos Cavallini (Universidade Nova de Lisboa): “The emerging of São Paulo’s *Nova MPB* scene and its impact in Portugal in the 21th Century”

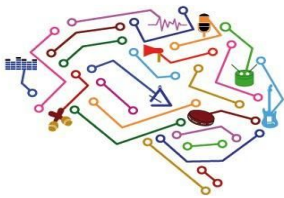
This paper is about the impact of emerging artists based in São Paulo pointed by Brazilian media as *Nova MPB* in Portugal as being the contemporary representatives of MPB (Brazilian Popular Music), a category originally related to post-bossa nova singer-songwriters such as Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethânia, Caetano Veloso, and Gilberto Gil. Through my research, I identified a new scene developed in São Paulo after the revitalization of Baixa Augusta neighbourhood (São Paulo’s city centre area) and how its acceptance of European audience creates a symbolic capital (Bourdieu, 1979) that will legitimate New MPB as “good quality” Brazilian music. The MPB context stands as a sort of “erudite music” in the music industry in both Brazil and Portugal, being connected to cultural elite practices and high-educated audience.

During the fieldwork conducted throughout 2011 in Brazil, I have observed the increase of several music genres and styles, such as *sertanejo*, *funk carioca*, *pagode*, *forró*, and *música romântica (brega)*, often marginalized by music criticism in the 20th century. Such growth is linked to the fact of Lula da Silva’s (2002 -2009) and Dilma Rousseff’s (2010 - 2016) former presidential administrations have raised middle class in a significant way. Recent 2013 IBOPE (Brazilian Institute of Geography and Statistics) studies show such marginalized genres are associated to the poorest Brazilian population preferences. As these songs are the most played on the radio, *Nova MPB* remains the government’s main choice for Lei Rouanet, a Federal Law that includes a program that finances cultural projects to represent Brazil abroad.

### **Sesión 33.** Modera: Iñigo Sánchez Fuarros (Sala de prensa)

Luciana Fernandes Rosa y Silvia Maria Pires Cabrera Berg. (Universidade de São Paulo): “O Choro Portátil e Itinerante dos Festivais do Choro no Brasil: democratizando o ensino de música”

Esta comunicação tem como objetivo discutir sobre os festivais de choro promovidos pela Escola Portátil de Música no Brasil na última década e sua importância na democratização do acesso ao aprendizado, manutenção e desenvolvimento do gênero. O choro, gênero musical brasileiro cuja origem remonta à segunda metade do século XVIII, historicamente teve como característica marcante sua transmissão pela



oralidade e seu ensino baseado na relação mestre - aprendiz. No entanto, a partir dos anos 2000 surgem algumas escolas especializadas no ensino do gênero, como Escola Portátil de Música (EPM), no Rio de Janeiro. Desde sua criação a EPM promoveu diversos festivais de Choro em várias partes do Brasil. Estes festivais estruturam-se em um evento semanal, com aulas de instrumentos e ensaios de prática de conjunto, além de organizar rodas de choro onde encontram-se professores e aprendizes, promovendo também shows com os professores e convidados. Este formato de festival ocorreu nas cinco regiões do Brasil e, durante seis anos consecutivos, na cidade de Leme (SP), no interior de São Paulo, com o nome de Semana Seu Geraldo. A comunicação irá analisar como este formato de ensino do choro - um festival de uma semana - por ser concentrado em um curto período e por ser pulverizado em locais distantes de grandes cidades, possibilita a aprendizes e músicos locais se aprimorarem no gênero choro, além de atrair estudantes de outros estados e músicos estrangeiros. O intenso convívio entre aprendizes e mestres proporciona a imersão neste ambiente e gera desdobramentos interessantes, tanto para os aprendizes como a comunidade local onde o evento ocorre, com a valorização do choro nestes locais. Para isto, os pressupostos teóricos de Etienne Wenger, John Blacking, Ruth Finnegan, Lucy Green e Luís Queiroz embasarão a análise, sob os pontos de vista da Educação Musical, da Etnomusicologia e da relação entre estas áreas.

Márcio Modesto y Silvia Maria Pires Cabrera Berg. (Universidade de São Paulo): “O Choro brasileiro e o repertório predominante nos espaços de prática musical coletiva do gênero”

Este artigo tem como principal objetivo propor uma tipologia do repertório que hoje predomina nos espaços de prática coletiva do Choro – gênero brasileiro de música popular instrumental – chamados de “rodas”. A tipologia pretendida estabelece três categorias principais nas quais podemos enquadrar o repertório atual do choro nas rodas: Histórico, Clássico e Contemporâneo. O trabalho é embasado historiograficamente pela cronologia do gênero proposta por Vasconcellos (1984), que, junto a Tinhorão (2013) são os principais autores que nos auxiliam a compreender os processos históricos inerentes ao desenvolvimento do choro e a posicionar a obra de seus principais compositores dentro das categorias sugeridas. Cabe ressaltar que as rodas de choro são ambientes musicais de espontaneidade onde habitualmente o repertório não é definido ou combinado de antemão entre os músicos, sejam estes solistas ou acompanhadores. O artigo se desenvolve com especial interesse na análise das formas pelas quais o repertório de choro se consolida na prática das rodas, onde, em geral não se usam partituras e nem arranjos preparados especificamente para esse fim. Observando e participando de rodas de choro de características contrastantes – utilizadas como metodologia para aferição da validade da proposta – verificamos inúmeros códigos preestabelecidos entre os músicos, proporcionando a resolução coletiva de problemas melódicos, rítmicos e interpretativos, que denotam a existência de um léxico comum de referências compartilhadas pelos cultivadores do gênero. As origens dessas referências geralmente são: auditiva, através de discos e material audiovisual em geral; aprendido na prática in loco em rodas de choro, aulas ou outros espaços de convivência e também através do registro em fontes manuscritas ou impressas (partituras em geral). Esta pesquisa é fortemente apoiada pela tese “O Baú do Animal”, de Aragão (2013), que analisa e sistematiza as práticas dos primórdios do choro, através do relato do músico amador Alexandre Gonçalves Pinto, cujo apelido era Animal, autor do livro “O Choro”, publicado em 1936. Concluímos o artigo determinando algumas das razões pelas quais hoje, no repertório corrente do músico de choro, predominam as composições da categoria denominada “clássica”, em detrimento das obras pertencentes às demais categorias tipológicas, esperando oferecer uma contribuição à compreensão da prática musical concernente ao universo do choro.

- 13:00      **Conferencia de clausura** (Paraninfo)  
              “*Els carrers seran sempre nostres*. Notas para un realismo agencial”. Josep Martí (CSIC Barcelona)  
              Presenta: Teresa Fraile
- 14:00      **Clausura del congreso**