



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 Eppure si muove. Vislumbres de Galileo Galilei, *Clara Janés*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Migrantes y medios en el ciberespacio
Enrique Vaquerizo Domínguez

Il mattatoio tra Marcuse e Patronage
Francesco Carini

Bob Dylan's 'A Hard Rain's a-Gonna Fall'
Jesús Albarrán

A favor y en contra de la Historia. El cine moderno
 y el pueblo que falta o el derrumbe de los esencialismos *Irene Valle Corpas*

DOSSIER: MEDIOS AUDIOVISUALES Y MÚSICA POPULARE/
 MÉDIAS AUDIOVISUELS ET MUSIQUE POPULAIRE/AUDIOVISUAL
 MEDIA AND POPULAR MUSIC/MEDIA AUDIOVISUALI E MUSICA POPOLARE
(Fran Ayuso & Josep Pedro, ed.)

Medios audiovisuales y músicas populares *Fran Ayuso & Josep Pedro*
 Sonidos en serie. Interacciones entre imagen y música en *Mad Men*,
Begoña Gutiérrez Martínez

1, 2, 3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España *ye-ye*,
Teresa Fraile Prieto

La construcción de las identidades racializadas en el cine musical
 hollywoodense, *María Aparisi Galán*

The 'Black angel' in Lisbon Josephine Baker challenges Salazar,
 live on television, *Pedro Cravinho*

El pop como síntoma: Disonancias entre el jazz y el videoclip contemporáneo,
Marcelo Jaume

Triunfo, fama y talento. Audiencias juveniles y educación musical a través de los
 mass media, *María García Celdrán & Enrique Encabo*

«We are here». Indie Cultural economics and Auratic Audiovisual authenticity,
Michael Arnold

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPIO/CALEIDOSCOPIO
 Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

Who's Who

EPPUR SI MUOVE

Clara Janés

«La flecha lanzada desde el centro de la tierra al punto más alto de los elementos ascenderá y descenderá por la misma línea recta, aunque los elementos pueden estar en rotación en torno al centro. La gravedad que desciende entre los elementos cuando están en rotación siempre tiene su movimiento y corresponde a la dirección de la línea que extiende desde el punto inicial del movimiento al centro del mundo... acontece que una piedra arrojada desde una torre no golpea el lado de la torre antes de alcanzar el suelo.»

Quien escribe estas frases es Leonardo da Vinci (1452-1519), aquel que observaba atentamente las sinuosidades del agua; aquel que inventaba un arco disparador de balas, máquinas que gracias al giro de un tornillo o una rueda generaban una secuencia dinámica capaz de lanzar bombardas o arrancar música sutil a la materia, aquel que a partir de la materia, detectaba lo invisible que incidía en lo visible, o, como queda claro por esta cita, las consecuencias del contraste entre la gravedad y la rotación.

*Co-publicada por / Co-publiée par
 Co-published by / Co-publicata da*
 Departamento de
 Teoría de los Lenguajes y
 Ciencias de la Comunicación
 (Universitat de València.
 Estudi General, UVEG)
 & The Global Studies Institute de
 l'Université de Genève
 (GSI-UniGe)

*Director / Directeur
 Editor-in-Chief / Direttore*
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

*Consejo de dirección
 Comité de direction
 General Editors
 Comitato direttivo*
 Pilar Carrera (UC3M),
 Giulia Colaizzi (UVEG),
 Nicolas Levrat (UniGe),
 Sergio Sevilla (UVEG),
 Santos Zunzunegui (UPV-EHU)

*Secretaría de redacción
 Secrétariat de rédaction
 Executive secretary
 Segreteria esecutiva*
 Silvia Guillamón (UVEG)

*Responsable Web / Direction du site
 Web Director / Webmaster*
 Violeta Martín Núñez

*Maquetación / Mise en page
 Layout / Impagazione*
 Montserrat Mas

*Consejo de redacción/*Consejo asesor
 Conseil de rédaction/*Conseil consultatif
 Editorial Board/*Advisory Board
 Redazione/*Comitato consultivo*
 Maximos Aligisakis (UniGe),
 *Korine Amacher (UniGe),
 Manuel de la Fuente (UVEG)
 *Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompart (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 *Aude Jehan (UniGe),
 *Jorge Lozano (UCM),
 *Luis Martín-Estudillo (UI),
 Antonio Méndez Rubio (UVEG)
 Carolina Moreno (UVEG),
 Santiago Renard (UVEG),
 *Pedro Ruiz Torres (UVEG),
 *René Schwok (UniGe),
 *Nicolas Spadaccini (UMN),
 †Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
 Manuel E. Vázquez (UVEG),
 *Imanol Zumaide (UPV-EHU)

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noumbissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

Alessia Biava (UniGe), Marc Roissard de Bellet (UniGe), †Vicente Forés (Fundación Shakespeare), Elisa Hernández (UVEG), Awatef Ketiti (UVEG)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta/On the cover/Dans la couverture/In copertina: *Sin título*, © Silvana Solivella, 2018, © photo Pierre Menoux

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 18 (2019)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE

Eppur si muove. Vislumbres de Galileo Galilei
 Clara Janés 5

PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE

Migrantes y medios en el ciberespacio
 Enrique Vaquerizo Domínguez 19

Il mattatoio tra Marcuse e Patronage
 Francesco Carini 33

Bob Dylan's 'A Hard Rain's a-Gonna Fall'
 Jesús Albarrán 39

A favor y en contra de la Historia.
El cine moderno y el pueblo que falta o el derrumbe de los esencialismos
 Irene Valle Corpas 49

DOSSIER:

MEDIOS AUDIOVISUALES Y MÚSICA POPULAR
 MÉDIAS AUDIOVISUELS ET MUSIQUE POPULAIRE
 AUDIOVISUAL MEDIA AND POPULAR MUSIC
 MEDIA AUDIOVISUALI E MUSICA POPOLARE
 (Fran Ayuso y Josep Pedro, eds.)

Medios audiovisuales y músicas populares
 Fran Ayuso & Josep Pedro 65

Sonidos en serie. Interacciones entre imagen y música en Mad Men
 Begoña Gutiérrez Martínez 69

1, 2, 3 ... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé
 Teresa Fraile Prieto 87

La construcción de las identidades racializadas en el cine musical hollywoodense
 María Aparisi Galán 103

The 'Black angel' in Lisbon Josephine Baker challenges Salazar, live on television
 Pedro Cravinho 121

El pop como síntoma: Disonancias entre el jazz y el videoclip contemporáneo
 Marcelo Jaume 133

Triunfo, fama y talento. Audiencias juveniles y educación musical a través de los mass media
 María García Celdrán & Enrique Encabo 145

«We are here». Indie Cultural economics and Auratic Audiovisual authenticity
 Michael Arnold 157

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO

Josep Lluís Gómez Mompert, Francesc A. Martínez Gallego y Enrique Bordería Ortiz (eds.), El humor y la cultura política en la España contemporánea
 Lola Bañón 171

Laura Fontanella, Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer
 Marco Barletta 174

Angela Davis, Donne, razza e classe
 Alessia Franco 176

Miriam Abiétar López, Jorge Belmonte Arocha y Elena Giménez Urraco, eds., Educación, cultura y sociedad. Espacios críticos
 Silvia Guillamón 178

WHO'S WHO 181

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE
 ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 199

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION
 PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 211



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Eppur si muove Vislumbres de Galileo Galilei

Clara Janés

Recibido: 2.09.2019 — Aceptado 20.09.2019

Titre / Title / Titolo

Eppur si muove. Aperçus de Galileo Galilei

Eppur si muove. Glimpses of Galileo Galilei

Eppur si muove. Scorci di Galileo Galilei

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Cuando en 1923 Einstein estuvo en Madrid, dijo que su teoría de la relatividad no era más que la continuación de lo que habían hallado Newton y Galileo. Ciertamente este último estudió los distintos movimientos y llegó a definir sus diferencias, concluyendo que el movimiento de un sistema se capta solo en relación a «cosas que carecen de él; pero entre las cosas que participan igualmente de él, nada opera y es como si no existiese». En este texto se intenta exponer la diferencia entre su descubrimiento de la relatividad y el de Einstein, el cual comporta la equivalencia de masa y energía y la fundamental valoración de la velocidad de la luz.

Quand Einstein était à Madrid en 1923, il a dit que sa théorie de la relativité n'était rien de plus que la suite de ce que Newton et Galileo avaient trouvé. Certes, ces derniers ont étudié les différents mouvements et en sont venus à définir leurs différences, concluant que le mouvement d'un système n'est capturé que par rapport à «ce qui en manque; mais parmi les choses qui y participent également, rien ne fonctionne et c'est comme s'il n'existait pas». Dans ce texte, nous essayons d'expliquer la différence entre sa découverte de la relativité et celle d'Einstein, qui implique l'équivalence de masse et d'énergie et la valorisation fondamentale de la vitesse de la lumière.

When Einstein was in Madrid in 1923, he said that his theory of relativity was no more than the continuation of what Newton and Galileo had found. Certainly the latter studied the different movements and came to define their differences, concluding that the movement of a system is captured only in relation to “things that lack it; but among the things that participate equally in it, nothing operates and it is as if it did not exist”. In this text we try to explain the difference between his discovery of relativity and that of Einstein, which involves the equivalence of mass and energy and the fundamental valuation of the speed of light.

Quando Einstein ha visitato Madrid nel 1923, ha affermato che la sua teoria della relatività non era altro che la continuazione di ciò che Newton e Galileo avevano scoperto. Certamente quest'ultimo studiò i diversi movimenti e giunse a stabilirne le differenze, concludendo che il movimento di un sistema viene catturato solo in relazione a “cose che ne sono prive; ma tra le cose che vi partecipano in egual misura, nulla opera ed è come se non esistesse”. In questo testo cerchiamo di spiegare la differenza tra la sua scoperta della relatività e quella di Einstein, che comporta l'equivalenza di massa ed energia e la valutazione fondamentale della velocità della luce.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Sistemas inerciales, simultaneidad, masa, energía, velocidad de la luz.
Systèmes inertiels, simultanécité, masse, énergie, vitesse de la lumière.
Inertial systems, simultaneity, mass, energy, speed of light.
Sistemi inerziali, simultaneità, massa, energia, velocità della luce.

La flecha lanzada desde el centro de la tierra al punto más alto de los elementos ascenderá y descenderá por la misma línea recta, aunque los elementos pueden estar en rotación en torno al centro. La gravedad que desciende entre los elementos cuando están en rotación siempre tiene su movimiento y corresponde a la dirección de la línea que extiende desde el punto inicial del movimiento al centro del mundo... acontece que una piedra arrojada desde una torre no golpea el lado de la torre antes de alcanzar el suelo.¹

Quien escribe estas frases es Leonardo da Vinci (1452-1519), aquel que observaba atentamente las sinuosidades del agua; aquel que inventaba un arco disparador de balas, máquinas que gracias al giro de un tornillo o una rueda generaban una secuencia dinámica capaz de lanzar bombardas o arrancar música sutil a la materia, aquel que a partir de la materia, detectaba lo invisible que incidía en lo visible, o, como queda claro por esta cita, las consecuencias del contraste entre la gravedad y la rotación.

Leonardo fue el genio entre los genios. Ese fragmento en torno a «la flecha», se halla en el *Códice de Leicester*, rico en estudios minuciosos sobre el pensamiento y su expresión, el ondear de la palabra, ahora escrita —papel—, ahora pronunciada —voz—; por lo cual se detuvo también en el nexo de los conceptos de espacio y tiempo. Por ejemplo, comentaba de este modo su bellissimo «Ludo Geométrico»:

Aunque se incluya al tiempo entre las cantidades continuas, él, por ser invisible y sin cuerpo, no cae enteramente bajo el poder de la geometría, la cual divide por figuras y cuerpos de infinita variedad, como se ve que hace de continuo con las cosas visibles y corpóreas; pero esto sólo ocurre con sus principios primeros, esto es, con el punto y con la línea. El punto, en el tiempo, debe ser equiparado al instante; la línea tiene semejanza con la longitud de una cantidad de un tiempo. Y así como los puntos son principio y fin de la mencionada línea, así los instantes son término y principio de cualquier espacio de tiempo dado. Y si la línea es divisible al infinito, el espacio de un tiempo no es ajeno a tal división, y si las partes divididas de la línea son proporcionales entre sí, también las partes del tiempo serán entre sí proporcionales.²

¹ Cit. en Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford University Press, 2006, pág. 302.

² Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, Firenze: Giunti, 2006, pág. 150.

Diferencias

Punto, línea, instante, cantidad de tiempo, espacio, y, cómo no, movimiento. Pero no todos los movimientos son iguales:

Encerraos con algún amigo en alguna estancia que esté bajo la cubierta de algún navío y procurad que haya en ella moscas, mariposas y otros animales voladores semejantes; procuraos también un gran vaso de agua con algunos peces dentro; cuélguese también un recipiente que vaya vertiendo el agua gota a gota en otro puesto debajo de boca estrecha; cuando la nave está quieta, observad diligentemente cómo los animales volando con velocidades análogas van hacia todas las partes de la estancia; a los peces se los verá nadar indiferentemente en todas las direcciones; las gotas, al caer, entrarán todas en el recipiente inferior y vos, si arrojáis alguna cosa a vuestro amigo no necesitaréis tirarla con más fuerza hacia este que hacia aquel lado, siendo iguales las distancias; si saltáis a pies juntillas, como suele decirse, recorreréis el mismo espacio en todos los sentidos. Una vez observadas atentamente todas estas cosas aunque no hay ninguna duda de que así debe suceder mientras que la nave esté quieta, hacedla mover con una velocidad cualquiera. Si el movimiento de la nave es uniforme y no fluctuante hacia un sitio y hacia otro, no advertiréis la más mínima mutación en todos los efectos mencionados ni podréis averiguar por ninguno de ellos si la nave marcha o está quieta.³

En este fragmento, nacido de la pluma de Galileo (1564-1642), se da un paso más: la independencia de dos movimientos simultáneos, los que acontecen dentro de la nave y el de la nave misma —siendo el movimiento relativo uniforme—. Se cumple de este modo una de las exigencias de la relatividad. Por ello, Albino Arenas, en la obra *Einstein*, nos puede sorprender con el inesperado aserto: «... la *relatividad* [...] del movimiento no la descubrió Einstein. Es mucho más antigua. [...] Se debe a Galileo»⁴.

¿Cuál es el móvil que subyace tanto en el texto de Galileo como en la teoría de Einstein? Me atrevería a decir que es la vida, pues, como escribió Erwin Schrö-

³ VNB, pág. 177.

⁴ AA, pág. 143.



Retrato de Galileo Galilei atribuido a Santi di Tito (1536-1603).

Einstein y un rayo de luz

Navarro Brotons, al perfilar el retrato de Galileo, hace hincapié en algunos puntos en que se opone a Aristóteles —que consideraba que hay tantos movimientos como seres—. Poco después, insistiendo en la oposición a Aristóteles por parte de Galileo, afirma que éste «separó el movimiento de la naturaleza de los cuerpos [... dado que] un cuerpo es indiferente a su estado de movimiento o de reposo. El reposo no es en nada distinto del movimiento; es meramente un «infinito grado de lentitud» y, puesto que somos indiferentes al movimiento, podemos estar moviéndonos a una velocidad enorme sin percibirlo»⁷.

Esto es, sin duda, lo que intuía Einstein y formuló al confesar una paradoja detectada por él a los dieciséis años: «Si persigo un rayo de luz con la velocidad c (velocidad de la luz en el vacío) vería dicho rayo como un campo electromagnético oscilante en el espacio y en reposo»⁸. Dicho pensamiento fue el punto de partida de su teoría de la relatividad especial o restringida. Como consecuencia de esta teoría, a decir de Poincaré —afirma Gerald Holton—, salió «apaleado»⁹ el principio de Galileo-Newton. Einstein, por su parte, si nos atenemos a lo escrito en *Mi visión del mundo*, consideraba que el resultado más importante de la relatividad era haber llegado «a la opinión de que la masa inercial no es otra cosa que energía latente»¹⁰. Poincaré se preguntaba: «si ya no hay masa alguna, ¿qué sucede con la ley de Newton?»¹¹.

En sus *Philosophiae naturalis principia mathematica*, Newton había escrito:

El movimiento absoluto es la traslación de un cuerpo desde un lugar absoluto a otro, y movimiento relativo, la traslación desde un lugar relativo a otro. Así, en un barco a toda vela, el lugar relativo de un cuerpo es aquella parte del barco que el cuerpo

dingier, una cosa está viva «cuando sigue “haciendo algo”, ya sea moviéndose, intercambiando material con el medio ambiente, etcétera»⁵. Moviéndose, sí...

En el prólogo a una amplia selección de la obra de Galileo, que él tradujo y editó, Víctor Navarro Brotons no nos da pie a dudar: ese moverse, que es el estar vivo, fue siempre su máximo interés. Por ello, dice, llegó a ser «discípulo de sí mismo», pues «hacia los veinticinco años redactó *De motu*, obra que señala la primera etapa en el desarrollo y evolución de sus ideas acerca del movimiento, y a los setenta y cuatro dio a la imprenta los *Discorsi*, su obra de madurez sobre el mismo tema, que aún continuó reelaborando y ampliando en los años que le quedaban de vida»⁶.

⁵ E. Schrödinger, *¿Qué es la vida?* Barcelona: Tusquets, 2011, pág. 9.

⁶ VNB, pág. 18.

⁷ VNB, pág. 23.

⁸ TRPW, pág. 102.

⁹ TRPW, pág. 117.

¹⁰ A. Einstein, *Mein Weltbild*, pág. 667.

¹¹ TRPW pág. 58.

posee, o aquella parte de la cavidad que el cuerpo llena y que, por tanto, se mueve junto con el barco; y reposo relativo es la permanencia de un cuerpo en la misma parte del barco, o de su cavidad. En cambio, reposo real, absoluto, es la permanencia del cuerpo en una misma parte de ese espacio inmóvil en que se mueven el barco, su cavidad y todo cuanto contiene. [...].¹²

Sucedía, en cambio, que el reposo absoluto no existe...

Cuando en el año 1923, Einstein estuvo en Madrid, donde dio varias conferencias, afirmó que su teoría no era más que el desarrollo de lo que habían dicho ya Galileo y Newton. Con estas palabras, sin embargo, o bien pretendía enmarcarse o «se hacía el humilde, pues respecto a lo enunciado por ellos su teoría de la relatividad especial es un salto conceptual enorme»¹³. El mismo Einstein, en un momento dado, dio la clave de dicho salto. Escribía: «Entonces llegó la teoría de la relatividad especial con el descubrimiento de la igualdad física de todos los sistemas inerciales. En conexión con la electrodinámica, como por ejemplo la ley de la propagación de la luz, se hizo patente la inseparabilidad del espacio y el tiempo»¹⁴. Y más adelante, se añadió a ésta, el hallazgo de la relatividad general, que dice exigió «el abandono de la geometría euclidiana; es decir, que las leyes según las cuales los cuerpos sólidos pueden estar dispuestos en el espacio no concuerdan por completo con las leyes espaciales atribuidas a los cuerpos por la geometría euclidiana. A esto nos referimos al hablar de «curvatura del espacio». Los conceptos fundamentales de «recta», de «plano», etcétera, pierden, por lo tanto, su significado preciso en física»¹⁵.

La obsesión de Galileo

La evidencia del movimiento atrajo la atención de Galileo ya a los 18 años (1582), cuando observaba las os-

cilaciones pendulares y detectaba su periodo. A los 25 analizaba lo expuesto por Arquímedes, redactaba la *Bilancette* y esbozaba el *Teorema sobre el centro de gravedad de los sólidos*; a los 26 escribía *De motu antiquiora*, donde, en expresión de Víctor Navarro Brotons, «enunció lo que ha sido llamado el principio protoinercial, propuesto ahora como un “axioma indudable”: “Los cuerpos graves, eliminados todos los impedimentos externos y adventicios, pueden ser movidos en el plano del horizonte por cualquier fuerza mínima”»¹⁶, «sin embargo [nos advierte por otra parte] Galileo no llegó a distinguir entre movimiento circular y movimiento inercial»¹⁷. Pero él seguía: a los 32 escribió *Le Meccaniche*; a los 38 estudiaba las mareas; a los 42 la proporción velocidad-tiempo... Todo lo cual culminaría primero con la escritura de *El mensajero sideral* (1610) y de *El ensayador* (1623), puerta para otras obras, como *Diálogo sobre los dos máximos sistemas* (1625), o *Discursos y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias* (1638).

Es interesante el hecho de que en la *Carta sobre las manchas solares* que data de 1612, aparece el principio de inercia, pues habla del movimiento como del estado normal en el que el objeto se mantendrá si no hay elemento exterior que lo impida. Y ya da como ejemplo una nave «que habiendo recibido una sola vez algún impulso por el mar tranquilo se moverá continuamente alrededor de nuestro globo sin pararse nunca, y puesta en reposo, reposará eternamente, si en el primer caso se pudieran apartar todos los impedimentos extrínsecos y en el segundo no le sobreviniera a la nave cualquiera causa motriz externa»¹⁸.

Vida, movimiento indetenible, he ahí... ¿Y la temperatura? ¿Se da vida en el hielo? En *El ensayador*, escrito en forma de carta a Virginio Cesarini, como él Académico linceo, surge precisamente este aspecto del tema: su relación con el calor. Empieza diciendo que ha transmitido ya «cuanto se me había ocurrido adicional a la doctrina de Arquímedes»¹⁹ —alude al *Discurso* publica-

¹² TRPW, pág. 19.

¹³ Palabras de Juan José Gómez Cadenas del DIPIC de San Sebastián.

¹⁴ *Mi visión del mundo*, pág. 170.

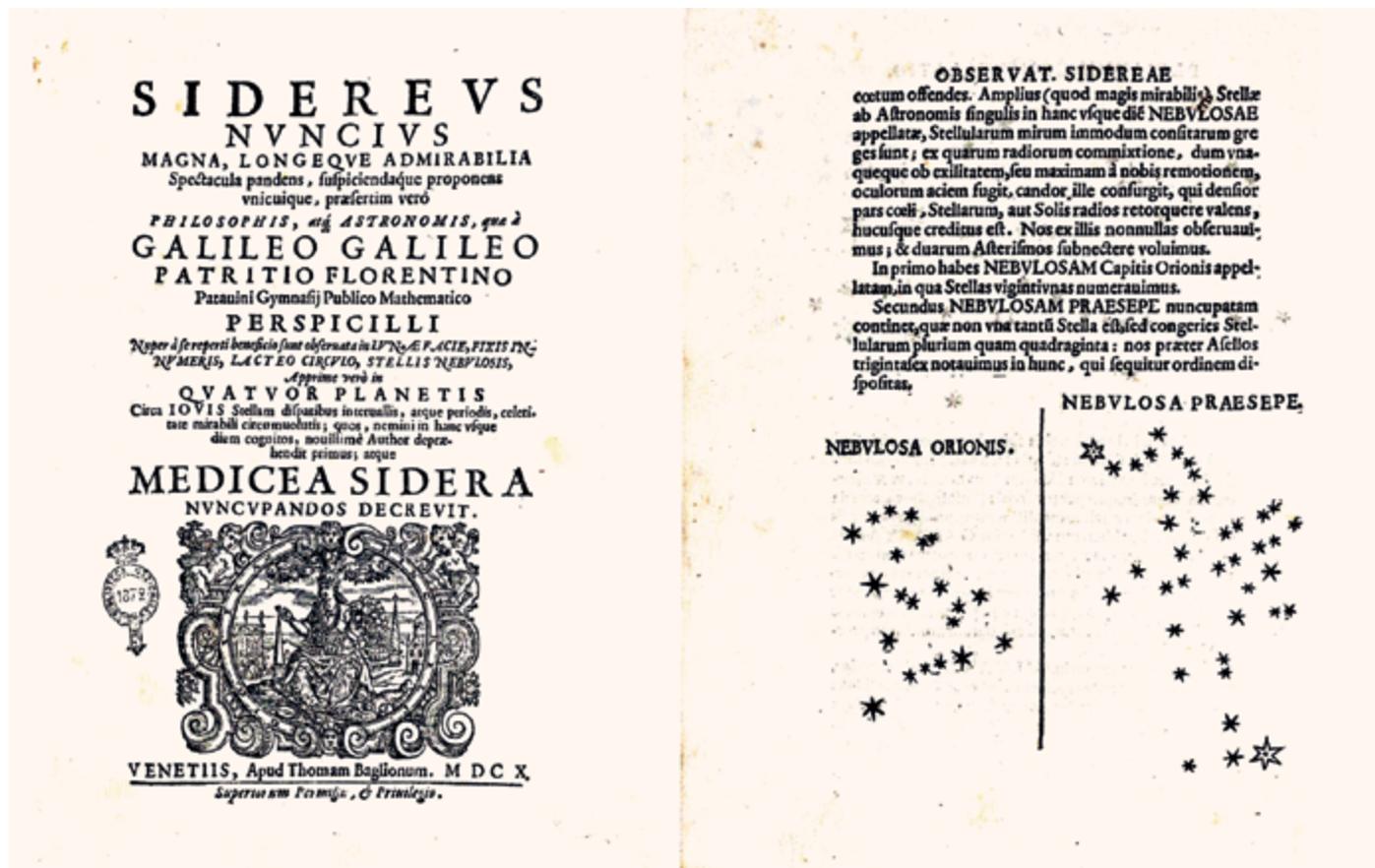
¹⁵ *Mis ideas y opiniones*, trad. de José María Álvarez Florez y Ana Goldar, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 2011, pág. 230.

¹⁶ VNB, prólogo, pág. 11.

¹⁷ VNB, pág. 24.

¹⁸ VNB, pág. 72.

¹⁹ VNB, pág. 81.

Portada y página de *Sidereus Nuncius* [El mensajero sideral], Galileo Galilei (1610).

do en 1612 sobre lo que está en el agua y se mueve, en el cual remite a lo planteado por Tycho Brahe, Ptolomeo y Copérnico—. Ahora bien, a parte de defenderse contra un enemigo encubierto bajo el nombre de Lotario Sarsi, en las páginas de *El ensayador* expone la idea de que «el movimiento es causa de calor»²⁰, manifestando que se inclina a creer que el calor reside en nosotros, y que el fuego —y en esto se diría un presocrático— «son una multitud de cuerpecillos muy pequeños, con tal figura y moviéndose con tanta y tanta velocidad; estos, al encontrar nuestro cuerpo, lo penetran [...]»²¹.

Un círculo mágico

Dos años después de *El ensayador*, Galileo escribe el importantísimo *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*. En él, uno de los contertulios, Salviati, habla del movimiento rectilíneo y el circular y hace el elogio de Platón que explicó el paso del uno al otro. En la segunda jornada, a propósito de la tierra y sus giros —lo que es el motor del *Diálogo*—, afirma que Copérnico superó a Ptolomeo pues vio la correspondencia con la que el movimiento de la tierra «se refleja en el resto de los cuerpos celestes»²². Salviati destaca el modo de percibir lo que nos rodea, llegando al gran salto dado por Galileo pues delimita el marco definitivo de la cuestión: «El movimiento es movimiento y opera como movimiento

²⁰ VNB, pág. 113.

²¹ VNB, págs. 115-116.

²² VNB, pág. 145.



Il Saggiatore [El ensayador], Galileo Galilei (1623).



Dialogo, Galileo Galilei (1625).

en tanto en cuanto tiene relación a cosas que carecen de él; pero entre las cosas que participan igualmente de él, nada opera y es como si no existiese»²³. En este punto aparece nítidamente la relatividad. Se inicia el párrafo «Encerraos con algún amigo en alguna estancia que esté bajo la cubierta de algún navío[...]». Este intenso párrafo pertenece al *Diálogo sobre los dos máximos sistemas*, y queda contenido entero hasta su conclusión en dicha obra como si precisamente en torno a él se hubiera hecho el vacío, como dentro de una bola de cristal. Páginas después leemos: «Solo es observable aquel movimiento del que nosotros carecemos»²⁴.

²³ VNB, pág. 146.

²⁴ VNB, pág. 176.

Curiosamente todo el fragmento parece inaccesible a los giros del resto del relato. Sin duda por ello, Galileo sintió más adelante necesidad de exponer algunos detalles, lo que hizo en *Discursos y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*, donde pone de relieve la caída en el vacío, de tanta importancia para la física. Una vez más se enfrenta a Aristóteles para el cual, en el vacío, por ser cero la resistencia opuesta al cuerpo, la velocidad sería infinita. Galileo, en cambio afirma que, precisamente en el vacío, al no haber peso específico del medio y sí del móvil, los cuerpos de la misma materia caerán con idéntica velocidad.

Mecánica, óptica y electromagnetismo

Y volviendo a Einstein. Lo que indudablemente le inquietaba era que no lograba convencerle el modo en que se desarrollaría el movimiento de la luz y el de un hombre a la velocidad de la luz siguiendo a pies juntillas lo dicho por Galileo. Si un hombre, a la velocidad de la luz c perseguía un rayo de luz, no detectaría movimiento del rayo de luz ni podría observar por reflexión su imagen. Einstein intuía que las mismas leyes válidas para aquel hombre lo serían, respecto a la tierra, para un observador en reposo. Como consecuencia se planteó que tanto el electromagnetismo como la óptica cumplieran lo establecido por Galileo para la mecánica, de modo que un observador no podría alcanzar la velocidad de la luz, pues entonces dichas leyes no serían las mismas para un observador en movimiento y para uno que se hallara quieto en tierra.

Albino Arenas sintetiza: «Einstein no impone la restricción de que solamente sean las leyes de la mecánica las que sean las mismas, sino que incluye también las del electromagnetismo y las de la óptica»²⁵. Puede decirse, pues, que las mismas leyes de la física son válidas para dos sistemas que estén en movimiento, uno respecto al otro, con velocidad constante: «Entonces se mezclan distancias y tiempos»²⁶.

Para establecer lo que no puede demostrar, Einstein lanza un primer y un segundo postulados. En el primero afirma que las mismas leyes de la electrodinámica y la óptica serán válidas para los «sistemas de referencia» para los cuales sean también válidas las de la mecánica. Y en el segundo concreta la invariancia de la velocidad de la luz en el vacío, que se expresa con la letra c . Y no olvidemos destacar las palabras «en el vacío».

Pero, ¿qué significa esto y qué es lo que nosotros vemos? Dado que siempre hay que definir el movimiento respecto de un «sistema», lo que vemos no responde a lo que acontece. Un hermoso ejemplo lo constituye

precisamente la velocidad de la luz, que aún siendo la mayor que conocemos, tarda en desplazarse unos 8 minutos desde el Sol, de modo que «el sol ya no se encuentra donde nosotros vemos su imagen»²⁷.

La simultaneidad

¿Y cuál hubiera podido ser el enunciado del principio de relatividad de Galileo? Arenas propone: «Las leyes de la mecánica se cumplen aunque el sistema se halle animado de un movimiento uniforme [o en reposo]. Estos sistemas se llaman inerciales»²⁸.

¿Pero qué son exactamente los sistemas inerciales? José Manuel Sánchez Ron puntualiza: «Es muy importante señalar que los marcos, o sistemas, de referencia que Galileo consideraba, implicaban relaciones entre movimientos uniformes o situaciones de reposo. Son los denominados *sistemas de referencia inerciales*, mientras que los acelerados son *no inerciales*»²⁹.

Respecto a la medida de tiempos en dichos sistemas, el caso que parece más sencillo es el de la simultaneidad de sucesos. Y dice Einstein: «Hay que tener en cuenta que todos los juicios en los que interviene el tiempo son siempre juicios referentes a *sucesos simultáneos*. Por ejemplo, si yo digo: “Este tren llega a las siete”, lo que intento decir es algo así como: “la posición de la manecilla pequeña de mi reloj en las siete y la llegada del tren son sucesos simultáneos”»³⁰.

Queda claro que el gran paso dado por Einstein fue la valoración del concepto de «simultaneidad», aplicado a los sistemas inerciales, pues, puntualiza Arenas: «cada sistema en movimiento tiene su propia simultaneidad»³¹. De ahí, Einstein llegó a la que consideró la idea más feliz de su vida, la teoría de la relatividad general, extendiendo lo logrado con la relatividad especial a sistemas

²⁷ AA, pág. 152.

²⁸ AA, pág. 144.

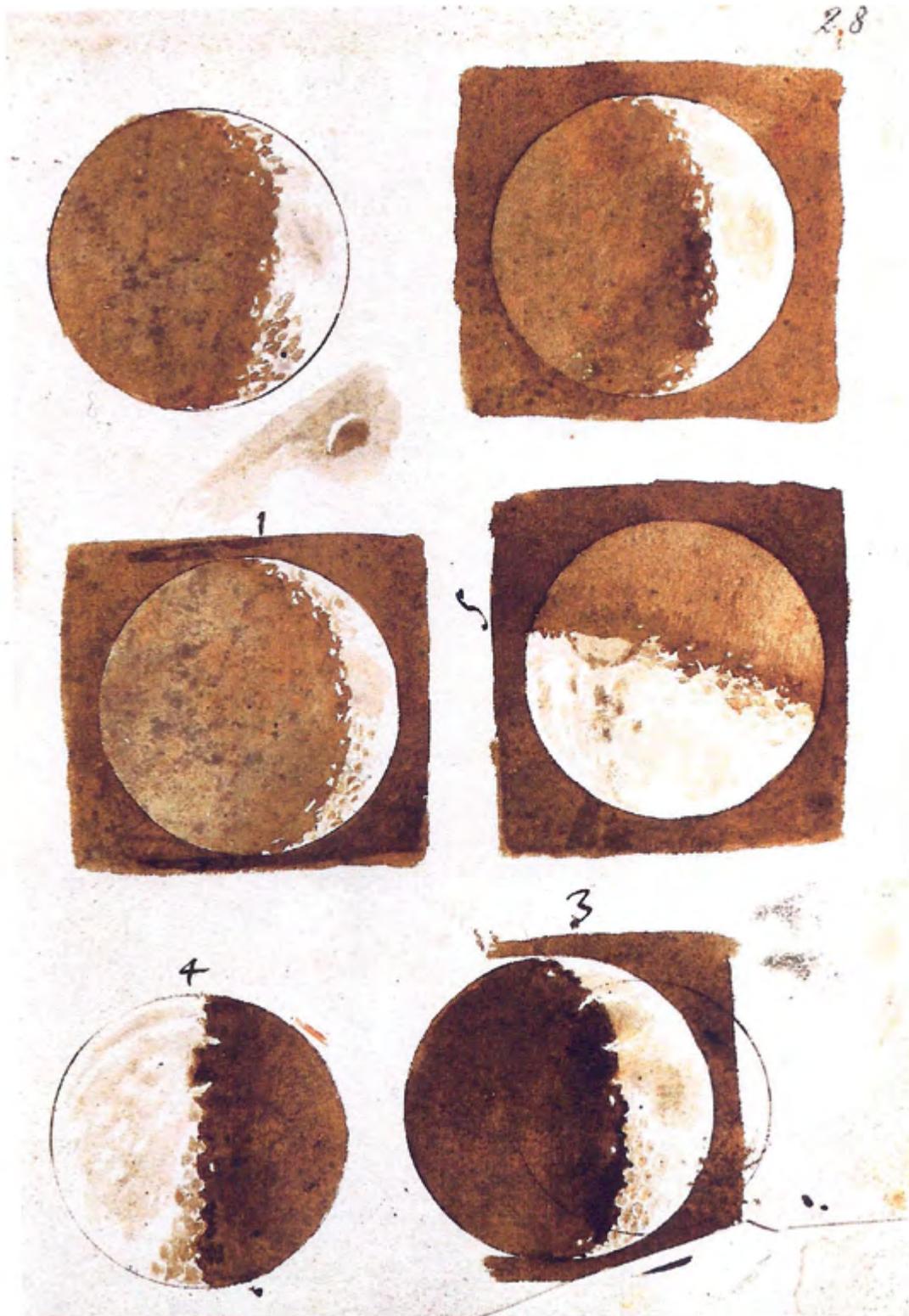
²⁹ J. M. Sánchez Ron, *Albert Einstein. Su vida, su obra y su mundo*. Bilbao: Fundación BBVA-Crítica, 2015, pág. 10.

³⁰ Albert Einstein, Adolf Grünbaum, A. S. Eddington y otros, *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, op. cit., pág. 63.

³¹ AA, pág. 154.

²⁵ AA, pág. 145.

²⁶ Observación de Jesús Navarro Faus, físico de CSIC.



Galileo Galilei, *Osservazioni delle fasi lunari* (1609).

Gaetano Previasti, *La danza de las horas* (ca. 1899).

no inerciales, es decir, sujetos a algún tipo de fuerzas, en particular la gravitación. Por ello necesitó entonces postular la igualdad entre masa inercial y masa gravitatoria.

Aquella nave

Pero volvamos al texto de Galileo: «Encerraos con algún amigo en alguna estancia que esté bajo la cubierta de algún navío y procurad que haya en ella moscas, mariposas y otros animales voladores semejantes»... y veamos a qué conclusión llega:

De toda esta correspondencia de efectos la causa es que el movimiento de la nave es común a todas las cosas contenidas en él, incluido el aire, y por ello dije que se estuviera bajo cubierta,

ya que si se estuviese arriba, al aire libre y sin seguir éste el curso de la nave, se advertirían diferencias más o menos notables en algunos de los mencionados efectos. Así, no hay duda de que el humo se quedaría atrás, como el mismo aire; las moscas y las mariposas, obstaculizadas por el aire, no podrían seguir el movimiento de la nave si se separasen de ella un espacio apreciable; pero si se mantuvieran próximas a la nave, como ésta tiene una forma irregular y lleva consigo parte del aire próximo a ella, sin dificultad ni fatiga seguirían a la nave y por análoga causa vemos a veces en el coche-correo las moscas importunas y los tábanos seguir a los caballos, revoloteando por esta o aquella parte de su cuerpo. Pero en las gotas que caen la diferencia sería poquísima y en los lanzamientos de objetos pesados totalmente imperceptible.³²

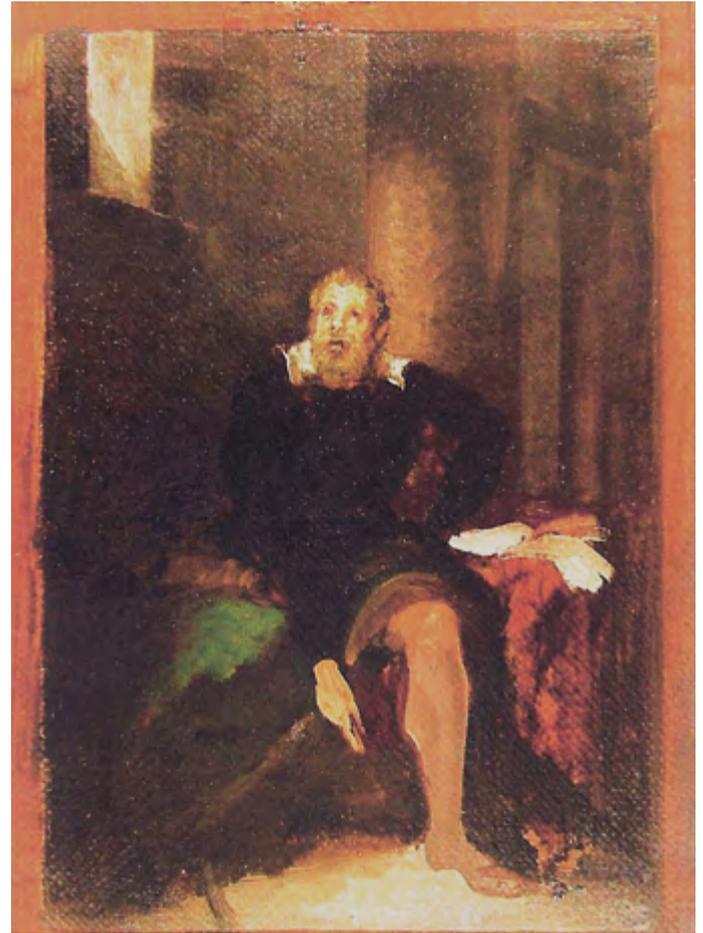
³² VNB, pág. 178.

La importancia del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* de Galileo, como hemos visto, es indudable, y fue reconocida por Einstein, el cual empezó por situarse a su lado y permaneció así hasta el final. Durante los últimos meses de vida de su hermana, que vivía con él en Princeton, la acompañaba diariamente con lecturas, figurando este texto entre ellas.

Perspectivas

La despedida pública de Einstein fue la firma de un manifiesto por la paz junto a Bertrand Russell, en 1955. Este último, además, con aguda comprensión de la teoría del primero, publicó una obra inapreciable: *ABC de la Relatividad*³³. Su planteamiento del tema es de tal frescura que resulta imposible no evocarlo. Todo depende, nos aclara, de nuestra mirada y de nuestro tamaño, porque ambas cosas cambian nuestra perspectiva. Si fuéramos solo algo mayores que un electrón —dice—, no podríamos ver más que diminutos puntos de materia que no enlazarían unos con otros, pero si tuviéramos el tamaño del sol, nuestra vida duraría como la suya y lo veríamos todo confuso dada la lentitud de la percepción, «las estrellas y planetas irían y vendrían como nieblas matinales»³⁴, nada resultaría estable... Pero dado que somos como somos —sigue Bertrand Russell—, vemos los objetos de la Tierra como persistentes. Por ello la relatividad nos es tan desconcertante. Y en este punto inserta el siguiente alado ejemplo:

Si quieres viajar desde King's Cross a Edimburgo, sabes que vas a encontrar King's Cross donde ha estado siempre, que el ferrocarril seguirá el rumbo que tomó cuando hiciste el último viaje [...]. El éxito de este punto de vista del sentido común depende de una serie de cosas cuya naturaleza no difiere en realidad de la naturaleza de la suerte. Supón que todas las casas de Londres estuviesen moviéndose perpetuamente [...]. Pero es obvio que lo que llamamos un viaje a Edimburgo no tendría significado alguno en un mundo semejante. Empezarías, sin duda, por preguntarle al taxista: «¿Dónde está King's Cross esta



Antonio Muzzi, *Prigionia di Galileo* (circa 1856).

mañana?», En la estación tendrías que formular una pregunta similar sobre Edimburgo, pero el expendedor de billetes replicaría: «¿A qué parte de Edimburgo se refiere usted? Prince's Street se ha desplazado a Glasgow, el Castillo se ha encaramado a las Highlands y la estación de Waverley está bajo el agua en medio del Firth of Forth». Y durante el viaje las estaciones no estarían quietas, sino que algunas se desplazarían hacia el norte, otras hacia el sur y otras hacia el este o el oeste, acaso mucho más velozmente que el tren. En estas condiciones no podrías decir dónde estabas en un momento cualquiera. La verdad es que la entera idea de que uno está siempre en algún «lugar» definido es debida a la afortunada inmovilidad de casi todos los objetos grandes en la superficie de la Tierra. La idea de «lugar» es solo una burda aproximación práctica: nada hay en ella de lógicamente necesario, y no se la puede precisar.³⁵

³³ Cátedra, Madrid, 2013.

³⁴ *Ibid.*, pág. 27.

³⁵ *Ibid.*, pág. 26.

Eppur si muove, dijo Galileo. Es así y él no lo podía negar.

Espacio, tiempo, un remolino, todo un salto y un sobresalto; destello del cometa, azul de los electrones radiactivos más veloces que la luz en el agua; los universales cognitivos: blanco, rojo y negro, dando brillo a la rugosidad de la caverna; verde del gran verde asumido por el loto; Meskhetyu...; las pirámides apuntando a las indestructibles que el mar mece y hostiga; agujeros negros; campanas dictando el vuelo de las aves; nubes bailando la lluvia; tambores emitiendo la fertilidad; materia oscura, relojes ensimismados; las tierras ceden al aire; los satélites ondean, la selva afila los árboles; los fuegos apagan miedos, y, a la vez, con todo ello enmarañada la base de una certeza: la vida.

La vida, más clara aún... *Eppur si muove, eppur si muove*, antes de que asome aquel verbo, aquellas palabras últimas que despacio se aproximan: «Lo demás es silencio».

Bibliografía

- ARENAS GÓMEZ, A. *Einstein*. Madrid: Edimat Libros, 2005 -AA-.
- EINSTEIN, A. *Mein Weltbild*. Disponible en: <https://gedankenfrei.files.wordpress.com/2009/01/mein-weltbild-albert-einstein.pdf>. traducción de Alfonsina Janés
- EINSTEIN, A. *Mis ideas y opiniones*, trad. de José María Álvarez Florez y Ana Goldar. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 2011.
- EINSTEIN, A. *Mi visión del mundo*. Barcelona: Tusquets Ed., 1995.
- EINSTEIN, A., GRÜNBAUM, A., EDDINGTON, A. S. y otros, *La teoría de la relatividad: Sus orígenes e impacto sobre el pensamiento moderno*, Selección e introducción de L. Pearce Williams, versión española de Miguel Paredes Larrucea. Alianza Editorial [1978, 4ª edición] -TRPW-.
- Galileo*, edición y traducción de V. Navarro Brotons, Barcelona: Edicions 62, 1991 -VNB-.
- LEONARDO DA VINCI, *Scritti scelti*, Firenze: Giunti, 2006.
- MARTIN KEMP, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- RUSSELL, B., *ABC de la Relatividad*, Madrid: Cátedra, 2013.
- SÁNCHEZ RON, J. M., *Albert Einstein. Su vida, su obra y su mundo*. Bilbao: Fundación BBVA-Crítica, 2015.
- SCHRÖDINGER, E. *¿Qué es la vida?* Barcelona: Tusquets, 2011.

 Alianza editorial

Amin
Maalouf
El naufragio de las civilizaciones





PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Migrantes y medios en el ciberespacio: Construcción de identidad en los «no lugares»

Enrique Vaquerizo Domínguez

Recibido: 30.05.2019 – Aceptado: 25.06.2019

Titre / Title / Titolo

Les migrants et les médias dans le cyberspace: La construction d'identité dans les «non-lieux»

Migrants and media in cyberspace: the construction of identity in «non-places»

Migranti e media nel cyberspazio: la costruzione dell'identità nei «non luoghi»

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo estudia la relación entre los tres vértices del triángulo TIC, identidad y migraciones a través de un análisis lineal de los referentes de la temática. Un recorrido centrado en el escenario cada vez más móvil y dinámico en el que los tres actores interrelacionan, desde las rígidas fronteras geográficas tradicionales a la permeabilidad del transnacionalismo y el ciberespacio. La bibliografía consultada coincide en presentar a unas comunidades migrantes que experimentan en su cotidianeidad relaciones simultáneas y, en ocasiones, ambivalentes, con su territorio de origen y acogida, que diluyen construcciones identitarias asociadas a las fronteras de los Estados nación tradicionales dejando paso a nuevos significados y pertenencias dinámicos y cambiantes. El resultado señala la importancia de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) como mediadoras, agrupando a migrantes geográficamente dispersas en la diáspora pero ahora intensamente conectadas, orbitando alrededor del territorio de origen. Un territorio recreado, reconstruido y en ocasiones idealizado de una manera simbólica.

Cet article étudie la relation entre les trois sommets du triangle TIC, identité et migrations à travers une analyse linéaire des référents du sujet. Un voyage centré sur le scénario de plus en plus mobile et dynamique dans lequel les trois acteurs sont en interaction, des frontières géographiques rigides traditionnelles à la perméabilité du transnationalisme et du cyberspace. La bibliographie consultée coïncide avec la présentation des communautés de migrants qui entretiennent des relations simultanées et parfois ambivalentes avec leur territoire d'origine et de réception, ces constructions identitaires diluées associées aux frontières des États-nations traditionnels, laissant la place à de nouvelles significations et appartenances dynamiques et changeantes. Le résultat souligne l'importance des technologies de l'information et de la communication (TIC) en tant que médiateurs, regroupant des migrants dispersés géographiquement dans la diaspora mais désormais étroitement connectés, en orbite autour du territoire d'origine. Un territoire recréé, reconstruit et parfois idéalisé de manière symbolique.

This article studies the relationship between the three vertices of the ICT triangle, identity and migrations through a linear analysis of the referents of the subject matter. A journey centered on the increasingly mobile and dynamic scenario in which the three actors interrelate, from the rigid traditional boundaries to the permeability of transnationalism and cyberspace. The bibliography consulted coincides with the presentation of migrant communities that experience simultaneous and, at times, ambivalent relationships with their territory of origin and reception, that dilute identity constructions associated with the borders of the traditional nation states, giving way to new dynamic and changing meanings and feelings of belonging. The result points out the importance of Information and Communication Technologies (ICT) as mediators, grouping geographically dispersed migrants in the diaspora, who are now intensely connected, orbiting around the territory of origin. A recreated territory, reconstructed and sometimes idealized in a symbolic way.



Questo articolo studia la relazione tra i tre vertici del triangolo TIC, identità e migrazioni attraverso un'analisi lineare dei referenti del soggetto. Un viaggio incentrato sullo scenario sempre più mobile e dinamico in cui i tre attori si relazionano, dai rigidi confini geografici tradizionali alla permeabilità del transnazionalismo e del cyberspazio. La bibliografia consultata coincide nel presentare le comunità di migranti che vivono nella loro vita quotidiana relazioni simultanee, e talvolta ambivalenti, con il territorio di origine e di accoglienza, che diluiscono le costruzioni identitarie associate ai confini degli Stati nazionali tradizionali, lasciando il posto a nuovi significati e appartenenze dinamiche e mutevoli. Il risultato evidenzia l'importanza delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) come mediatori, che riuniscono migranti geograficamente dispersi nella diaspora ma ora intensamente collegati, e che ruotano intorno al territorio di origine. Un territorio ricreato, ricostruito e talvolta idealizzato in modo simbolico.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Migración, TIC, diáspora virtual, transnacionalismo, ciberespacio.
Migration, TIC, diaspora virtuelle, transnationalisme, cyberspace.
Migration, ICT, virtual diaspora, transnationalism, cyberspace.
Migrazione, TIC, diaspora virtuale, transnazionalismo, cyberspazio.

Introducción

Las realidades de los colectivos inmigrantes en todo el planeta están hoy marcadas por los avances, en los medios de transporte y en las nuevas tecnologías de la comunicación. El aumento de las facilidades de desplazamiento y comunicación ha provocado que sean habituales los casos de comunidades procedentes de un mismo país o región que viven dispersas en diferentes lugares del globo pero manteniendo un contacto estrecho y una comunicación constantes. Este nuevo escenario, marcado por una tecnología que ha desdibujado las fronteras geográficas, económicas o políticas tradicionales, concede a los elementos culturales o identitarios un papel primordial a la hora de definir los sentimientos de pertenencia de los individuos.

La relación entre medios de comunicación y nuevas tecnologías de la información comenzó a ser estudiada principalmente por antropólogos y sociólogos desde la década de 1990, el enfoque tradicional se había centrado en la forma en que los colectivos migrantes utilizaban las tecnologías de la información, ya fuesen medios étnicos o generalistas para su asimilación o resistencia cultural desde el punto de vista de las sociedades receptoras y los efectos que este proceso provocaba en su grado de convivencia. El cambio de siglo y la generalización primero del uso de internet y la llegada más adelante de las TIC situó el cambio de paradigma de los estudios migratorios, que comenzaron a prestar atención no sólo a la relación del sujeto migrante en la sociedad de acogida sino a los vínculos que conservaba con su territorio de origen.

Gracias, entre otros aspectos, al uso de las TIC, observamos fenómenos como el redescubrimiento, la asimilación y la reformulación de la cultura de origen por parte de migrantes de segundas o terceras generaciones que ni tan siquiera han conocido el país de procedencia de sus ancestros; o la creación de nuevas identidades híbridas entre individuos pertenecientes a dos países distintos, que usan los espacios virtuales como punto de encuentro.

Esta transformación ha cambiado la forma en que los migrantes se integran en sus países de destino, al mismo tiempo que modifican los lazos que mantienen con sus países de origen. Mientras que en el pasado, numerosos colectivos de migrantes se embarcaban en procesos acelerados de asimilación en sus nuevas sociedades de acogida, rompiendo en muchos casos los vínculos culturales originarios con el objeto de facilitar su integración, esos vínculos pueden perpetuarse hoy con mucha más facilidad.

Enfoque teórico metodológico

El marco teórico y metodológico para abordar dicho cambio de paradigma que utilizaremos en este artículo está ligado a un concepto: el de transnacionalismo. Tomaremos la noción de Vertovec (2009) para definir este proceso como «las actividades ‘iniciadas y sostenidas por actores no institucionales, las cuales se organizan en grupos o redes de personas a través de las fronteras».

Bajo el enfoque transnacional de estudio de las migraciones, los migrantes desarrollan vidas móviles entre países de origen, destino y tránsito a través de un proceso migratorio, en ocasiones de ida y vuelta. Esta movilidad conectada les permitiría desarrollar simultáneamente actividades económicas, culturales, sociales y políticas, en sus sociedades de origen y de acogida, superando la rigidez de las fronteras nacionales y creando nuevos significados y pertenencias identitarias que tienen lugar más allá del espacio geográfico, a veces, como desarrollaré más adelante, en un territorio puramente virtual: el ciberespacio.

Desde la perspectiva del paradigma transnacional de estudio de las migraciones los territorios adquieren significado gracias a la acción de los sujetos. Son los propios migrantes quiénes diluyendo las fronteras han creado nuevos espacios en los que origen y destino se fusionan en un único territorio simbólico. Portes (2001) sostiene que el transnacionalismo engloba flujos humanos pero también del capital y la información. Del

mismo modo este autor divide el transnacionalismo en dos variantes: una desde abajo impulsada por las motivaciones individuales de los individuos a la hora de migrar y otra desde arriba facilitada por las revoluciones experimentadas en los campos de la comunicación y el transporte. Sobre esta última incide la revolución de las TIC en las modificaciones de las relaciones y el espacio transnacional.

El concepto de transnacionalismo nace inicialmente para dar respuesta a las teorías migratorias que ponían el centro del debate en los aspectos económicos y en la asunción de que tras las etapas iniciales los colectivos migrantes se encaminaban inexorablemente hacia la asimilación dentro de la sociedad receptora.

Trabajos iniciales como los de Schiller (1992), al investigar a centroamericanos en Nueva York, evidenciaban, ya en las postrimerías del siglo XX, que los migrantes, lejos de asimilarse inevitablemente a la sociedad de acogida, continuaban en muchas ocasiones manteniendo relaciones económicas, políticas y sociales con sus lugares de origen. En el centro de esta visión de equilibrio entre dos mundos ya germinaba la idea de que, con el tiempo, los colectivos de migrantes interconectados llegarían a constituir comunidades transnacionales (Castro, 2005:1).

Ciudadanos transnacionales: ruptura de la dicotomía entre asimilación y resistencia

Profundizando en el caso de Estados Unidos, a partir de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, los migrantes hispanos de Estados Unidos han experimentado un cambio en su actitud ante la integración en el país. Comienzan a mantener con más asiduidad su lengua materna y prácticas religiosas, conservan vínculos con sus sociedades de origen y se agrupan en comunidades activas culturalmente. En muchos casos, como señalan Arocena y Zina (2009:3), el objetivo ya ha dejado de ser americanizarse a toda costa aunque exista un sentimien-

to de pertenencia estadounidense. Estos nuevos inmigrantes han desarrollado una doble identidad cultural o una identidad con un fuerte sentimiento de vinculación identitaria a los territorios de acogida y origen.

El aporte del transnacionalismo a las tesis multiculturalistas que propugnan la convivencia entre culturas separadas dentro de una misma sociedad, se basa en dos elementos fundamentales: la resignificación del territorio y el mantenimiento por parte de las culturas minoritarias representadas por comunidades migrantes de sus vínculos con las sociedades de origen. Un contacto que se conserva a través de las redes y conexiones entre territorios de origen y destino, creadas a partir de las migraciones internacionales. Y unos vínculos que se materializan en base a diferentes dimensiones, que Arocena y Zina (2009:2) dividen en económica, política y cultural.

Si la primera de ellas se refiere a los fenómenos del envío de remesas y de las inversiones, la segunda a la participación electoral en la sociedad de origen o al ejercicio de la doble ciudadanía, la dimensión cultural se centraría en las asociaciones construidas por los migrantes para recrear y difundir sus expresiones culturales: música, religión, folclore, lengua, gastronomía o deportes.

A través de estas tres dimensiones, de la reformulación de su propia cultura en la sociedad de origen y del juego de espejos que el migrante percibe respecto a: 1) el autóctono y 2) a otros migrantes con los que comparte origen, es como el migrante transnacional construye su identidad (Moraes, 2008:9). Actualmente dicha identidad, se ve enriquecida y reformulada de nuevo al entrar en contacto a través de las redes digitales con nuevos migrantes con los que comparte origen que a su vez han migrado y residen en otros países.

Desde la perspectiva del transnacionalismo, asistimos por tanto a la resignificación del territorio como productor exclusivo de significados culturales, unos significados que son mutables en función del tiempo y de las circunstancias de las sucesivas generaciones migrantes que entran en escena. Como señala Castro (2005), las primeras generaciones de migrantes, mantendrían

respecto a su sociedad de origen una interacción más intensa, en términos normativos y simbólicos, que los de segunda generación, para quienes la relación con el territorio de origen cobraría una fuerza puramente simbólica y expresiva.

Sin embargo en el paradigma transnacional y desde el punto de vista de la construcción identitaria, el territorio no pierde completamente su importancia. De hecho, juega un papel insustituible, pero como referente no exclusivamente geográfico, sino histórico, social y simbólico. Desde la óptica de la experiencia migratoria, el lugar de destino se incorpora también con una importancia no desdeñable a esa construcción identitaria. Levitt y Nyberg-Sorensen (2004) sostienen que la migración transnacional «debe ser entendida como parte de dos o más mundos dinámicos interconectados» constituyendo un «proceso llevado a cabo por inmigrantes y sostenido por relaciones sociales multivinculadas que unen a sus sociedades de origen y destino». En cualquier caso, actualmente, al hablar de migración frente a los marcos multiculturales del siglo XX, hay que contar con un factor de aceleración en la evolución identitaria. Al intervenir en un mundo cada vez más interconectado, el migrante puede elegir entre diversas identidades «a la carta».

El cruce de fronteras y experiencias provoca esta resignificación del territorio y también una identidad socioterritorial cada vez más compleja y múltiple (Velasco, 1998:18). El espacio geográfico viaja con los migrantes y se manifiesta en objetos materiales, memorias y nostalgias compartidas. Ese espacio se hace presente a través de una dimensión puramente simbólica, con las mismas capacidades de producción cultural que la dimensión geográfica. Años después de estas primeras visiones transnacionales, las TIC han provocado que para muchos ciudadanos, y no solo migrantes, las fronteras sean un concepto obsoleto y cada vez más difuso.

La ciudadanía transnacional superaría el concepto tradicional de nación o comunidad originaria a la hora de gozar de plenos derechos políticos en la comunidad de origen y en la de acogida. En el sistema del Estado nación, los derechos ciudadanos siempre han ido aparejados a un concepto de nacionalidad, entendida como la

pertenencia concreta a un estado. El auge de los movimientos migratorios internacionales y la generación de vínculos prácticos y simbólicos que superan ese marco clásico comienzan a cuestionar la identificación de los propios conceptos de nacionalidad y ciudadanía.

Como señala Ibáñez (2008:27) el crecimiento de la población inmigrante en todo el planeta contribuye a desarrollar una nueva dimensión de la identidad social y de los derechos ciudadanos en tanto que esta población introduce nuevos valores culturales, nuevas prácticas sociales, nuevas formas de lealtad política y de contradicción entre identidad y derechos y entre nacionalidad y ciudadanía. Este proceso no es exclusivo de los individuos. Cada vez existe un mayor número de entidades colectivas o grandes corporaciones que a pesar de haber dejado atrás sus países de origen, continúan ejerciendo sus derechos y manteniendo una influencia en la vida pública de estos de forma simultánea a la de acogida (Vilches, 2017:9). El espacio transnacional se desarrolla de esta forma como un fenómeno inherente al proceso de mundialización social, cultural y económico.

Junto al concepto de ciudadanía política transnacional, se puede hablar también de la ciudadanía social transnacional. Si la primera alude a las prácticas transnacionales que fortalecen los vínculos entre las personas y la comunidad en el espacio transnacional (entre las que se incluyen las prácticas de mantenimiento cultural e identitario), la segunda incluiría el derecho a ejercer influencia en los espacios de poder y participación cívica, como por ejemplo el derecho a voto en las elecciones, así como el desarrollo de otras prácticas políticas, como la participación en organizaciones de la sociedad civil y en organismos públicos.

Las TIC y su influencia en la evolución del espacio transnacional

Las Nuevas Tecnologías de la Comunicación y la Información, de ahora en adelante TIC, han supuesto un

cambio importante acelerando y, en muchos casos, minimizando el alejamiento provocado por la distancia y el tiempo que los sujetos experimentan en todo proceso migratorio. Hoy estas herramientas permiten a las comunidades migrantes conservar con más eficacia aquellos usos sociales, símbolos y relaciones que las ayudan a configurar su identidad además de articular espacios de construcción política que pueden ser útiles para generar estrategias de denuncia y transformación social. De si estas comunidades utilizarán en el futuro esas herramientas solo para su propia reafirmación identitaria, o si lo harán también para incorporar usos e interacciones comunes e intercambiarlas con otras culturas diferentes, dependerá la convivencia en sociedades cada vez más diversas.

En este sentido, las TIC han posibilitado la evolución de un migrante desarraigado a un migrante más plenamente conectado. Como señala Melella (2016) su uso influye directamente en la construcción y expresión de las narrativas migratorias de los migrantes tanto en el plano individual como colectivo. Hoy los migrantes conservan vidas territorializadas además de mantener conexiones virtuales que les permiten construir su subjetividad y desarrollar su biografía

Desde este punto de vista las TIC juegan un papel fundamental dentro del proceso de transnacionalización del migrante y sus pertenencias identitarias, ya sean estas dobles o múltiples. De forma paralela al desarrollo exponencial de los movimientos migratorios experimentado durante las últimas décadas, se ha producido otro tipo de migración masiva que involucra también a miles de millones de personas. Hablamos de dos procesos paralelos: el aprendizaje y adopción e incorporación a la vida cotidiana del uso de las TIC y la ocupación del espacio digital por una parte de la humanidad a medida que se incrementaban los avances por el espacio físico.

La era de la información está marcada, como manifiesta Echeverría (1999), por la aparición de ese nuevo espacio social, que llamaríamos «el tercer entorno», caracterizado por herramientas digitales y electrónicas y que se uniría al primer entorno conformado por la naturaleza y el mundo rural y al segundo, representado por las ciudades. Este tercer entorno presenta una

gran capacidad para fomentar las relaciones en red y a distancia entre las personas, independientemente de su presencia física. Se trata de una nueva migración que, en ocasiones, puede realizarse sin salir de casa, y que estaría determinada por un carácter más mental y emocional que físico.

De esta forma el desarrollo de TICs como las redes sociales ha desbordado los límites jurídicos, políticos y territoriales del Estado nación y relativizado la distinción entre lo próximo y lo lejano, ha reducido de forma significativa las distancias y desdibujado las fronteras de las culturas nacionales. Bermúdez y Martínez (2001) toman para explicar este proceso el concepto de «desanclaje» de Giddens (1990). A través de él escenifican como algunas culturas nacionales pierden en ese espacio virtual, el lazo orgánico que les ataba al territorio, e incluso a la lengua, alterando las formas tradicionales de entender las identidades nacionales.

Nómadas digitales: Del transnacionalismo a la aparición de los no lugares

De repente, y bajo estos parámetros, el espacio geográfico en el que se encuentren las personas ha dejado de ser determinante, solo se precisa una confluencia durante varias horas al día en un espacio electrónico junto a otros e-migrantes, como así los denomina (Echeverría, 1999). Años después de sus inicios la evolución de la red ha ido conformando conformando comunidades virtuales marcadas por un cierto grado de pertenencia basada en intereses comunes. Este «nomadismo digital» dentro del espacio electrónico, lejos de eliminar los movimientos migratorios sobre el espacio físico, se ha superpuesto sobre estos como un proceso paralelo y en ocasiones complementario. El ciberespacio provoca una representación cultural distinta del espacio territorial en el mundo real. Todo está dominado por la desterritorialización de los lugares, por la existencia de «no-lugares» donde la tecnología suple a la presencia física.

En la transición de un orden político internacional marcado por las fronteras nacionales a uno transnacional, tienen una responsabilidad fundamental la facilidad y frecuencia con la que los migrantes cruzan las fronteras y la deslocalización de los medios de comunicación tradicionales gracias a las nuevas tecnologías. Ambos factores están produciendo nuevas formas de imaginar la identidad y creando alternativas a aquellas marcadas tradicionalmente por el Estado nación.

Sobre ese papel de «comunidades imaginadas» en la relación con las estructuras de los Estados nación, Appadurai (1990) aporta el concepto de «esferas públicas diaspóricas», como elementos que acabarán por provocar la desaparición de los marcos anteriores. Según su análisis, estas «esferas diásporas públicas» se forjan en, y a través, de múltiples «paisajes» superpuestos: paisajes étnicos, paisajes financieros, paisajes tecnológicos o paisajes mediáticos e ideológicos. Estos paisajes están marcados por los flujos globales que, siguiendo su razonamiento, facilitan constructos identitarios e imaginarios transnacionales que hacen de la concepción del Estado tradicional un marco obsoleto.

En esas esferas se sitúan en muchas ocasiones los colectivos migrantes gracias a un contexto en el que la comunicación de masas se vuelve cada vez más determinada por herramientas electrónicas, nuevos canales que vinculan cada vez más a productores y audiencias a través de diferentes fronteras nacionales favorecidas por la migración. A medida que estas audiencias migrantes comienzan a interactuar entre los que se mudan y los que se quedan, se produce un número creciente de esferas públicas diaspóricas, vinculadas por una concepción de identidad cultural común.

El Ciberespacio como punto de encuentro de la diáspora

Las nuevas esferas públicas dejan, de esta forma, de ser patrimonio exclusivo de las naciones, para, a través de discursos mediados por los nuevos medios, ser detenidos por colectivos sociales, religiosos o étnicos, orga-

nismos profesionales o grupos de interés muy diversos entre sí. De esta forma el itinerario parece claro en la relación entre migrantes, territorio de acogida y origen: el espacio transnacional adquiere un carácter virtual y debilita las desconexiones físicas, es decir, se configuraría como territorio puente, punto intermedio y sin límites (Aliaga, 2016:7). El final de trayecto también: el «ciberespacio» como evolución del espacio transnacional y punto de encuentro del fenómeno diaspórico.

El primero en introducir el término de ciberespacio sería el escritor de Ciencia Ficción William Gibson en su novela *Neuromante* (1984), para designar el escenario recreado por las computadoras y sus interconexiones. A la definición conceptual de ese espacio puramente informático se fueron añadiendo los usuarios de la red y sus usos y formas alternativas de socialización para la apropiación social de las TIC. Existen más definiciones, relacionadas con la concepción del espacio virtual entre los usuarios de internet y otras redes telemáticas o de computadoras. Entre ellas, una que me parece especialmente sugerente: «El universo de redes digitales como un mundo de interacción y aventura, además de espacio de conflictos globales y una nueva frontera económica y cultural» (Levy, 2007: 46).

En general, existe bastante consenso para aceptar esa definición del ciberespacio como un mundo propio marcado por los contenidos culturales y la interacción humana mediado por artefactos de proceso informático y/o transmisión telemática de datos. Como manifiesta Soro (2006), el mayor ciberespacio del que disponemos sería el sistema abierto de internet. Alrededor de la red se articulan la mayor parte de interacciones humanas y la producción de flujos informativos y culturales en la actualidad.

La aparición de este escenario digital, motivado por el desarrollo de las TIC unido al crecimiento exponencial de los movimientos migratorios alrededor del mundo, ha favorecido la intercomunicación y el fortalecimiento de lo que denominaríamos el concepto de «diáspora virtual». Tötölyan (1991: 5) lo concreta como «una colectividad transnacional, separada y entrelazada a través de las fronteras de sus propios y otros esta-

dos nación, manteniendo instituciones culturales y políticas». La diáspora engloba una red de comunidades de migrantes pertenecientes a distintos países y en cuya vinculación el factor cultural e identitario juega un papel de gran importancia. El desarrollo de los medios de comunicación ayuda a perpetuar los flujos migratorios entre determinadas zonas geográficas, a través de diferentes generaciones. Son esas redes asociativas que los migrantes establecen entre sus países de residencia y origen, las que, en muchos casos, mantienen funcionando el ciclo migratorio

Para Thieblemont-Dollet (2007), el término *diáspora* es más amplio y aludiría a las asociaciones de expatriados, refugiados, inmigrantes en el exilio o cualquier tipo de pertenencia étnica en general. Sobre todo resulta imposible entender las diásporas sin su carácter virtual, un carácter virtual que, como señala Tötölyan (1991), produce formas de identificación que escapan al contexto nacional y que surgen gracias a la mediación electrónica, los medios audiovisuales, la televisión por satélite y a internet. Todas estas mediaciones ofrecen distintas formas de vincular a los inmigrantes con sus países de origen. El ciberespacio constituye un espacio transnacional, en las que una serie de redes y herramientas se interconectan y permiten que a través de ellas fluyan ideas, prácticas y valores; aunque este flujo transnacional excede el movimiento físico e incluye, como hemos comentado anteriormente, a personas que no han participado en los propios procesos migratorios.

En el espacio digital y transnacional se construye una presencia conectada, en la que el migrante desarrolla una nueva forma de estar presente en su territorio de origen que sería más efectiva o emocional que puramente física. Las consecuencias del desarraigo, uno de los efectos consustanciales al proceso migratorio, quedan mitigadas al mantenerse un contacto permanente con la sociedad de origen, lo que provoca que el proceso migratorio resulte menos traumático una vez instalados los sujetos en el nuevo destino.

Por otra parte, el ciberespacio consigue vehicular gran parte de las interacciones de los colectivos migrantes de todo el mundo, produciendo un nuevo entorno

que se alimenta de nuevas formas de comunicación. Los sujetos mantienen vivo el acervo cultural identitario de origen, ya sea conservado íntegro o reformulado en entornos cada vez menos sólidos, donde la permanencia simbólica, sentimental y geográfica pueden coexistir cada vez más disociadas. Como hemos señalado al comienzo de este artículo el migrante puede hoy emprender la migración sin marcharse socialmente y construir su propia fórmula de vínculo cotidianos, culturales, y afectivos alternando entre el terreno físico y el virtual. El espacio virtual permite mantener elementos culturales a través de la interacción comunicativa con usuarios afines que le harán formar parte de dos entornos físicos a la vez.

Los sujetos integrados a través del entorno virtual experimentan interacciones comunicativas que les proveen de una nueva identidad espacial transnacional. Las culturas virtuales estarían compuestas por grupos de sujetos que se definirían por las formas, los usos y los contenidos de comunicación que establecen en el ciberespacio, al mismo tiempo estas prácticas modificarían también la propia identidad de esos sujetos. En este contexto, los modelos de integración y coexistencia cultural tradicionales como multiculturalismo, interculturalidad o transculturalidad comienzan a resultar un tanto rígidos para describir la realidad migrante. Al igual que las territoriales, las comunidades virtuales también crean sus propias reglas y códigos de interacción.

Estos códigos, como señalan Bermúdez y Martínez (2001), están basados en un predominio de lo visual, a través de los símbolos gráficos que les permiten transmitir emociones y que también constituyen elementos importantes en la configuración de la identidad de los habitantes de estos espacios desterritorializados. El desarrollo de estas comunidades, además, establece reglas de sanción y refuerzo que actúan como marco de integración de algunos miembros y de exclusión y diferenciación de los otros.

Nos encontramos ante una realidad paradójica, ya que si bien el aumento de los flujos migratorios, unido al avance en el terreno de las nuevas tecnologías de la información, está construyendo un mundo más peque-

ño y móvil en el que las culturas e identidades colectivas tienden a des-territorializarse, las TIC ofrecen un nuevo espacio revirtiendo este proceso. Webs, blogs o redes sociales tienen la capacidad de ejercer un papel re-territorializador para esas identidades dispersas, reordenándolas a través de espacios virtuales comunes en los que millones de usuarios pueden encontrarse y definir quiénes son a través de un proceso de construcción simbólica.

Recrear un país en el espacio digital

El entorno digital permite a los colectivos migrantes pertenecientes a la diáspora recrear e inventar gracias a las comunidades virtuales «el espacio perdido de la nación». A pesar de no ser un tema aún demasiado explorado existen diversos estudios al respecto de la creación de identidad por parte de las diásporas virtuales. Moraes (2008), Komito (2011), Melella (2013) o Tsavkko García (2015). Todos coinciden en destacar la función del espacio virtual como catalizador y vehículo de expresiones de recreación de identidades en muchos casos mixtas y marcadas por un predominio de lo virtual.

Los migrantes tienen, en muchas ocasiones, en una página de Facebook, un blog o una web, el primer punto de contacto o información con el país al que emigrarán posteriormente y a la vez, el contacto más frecuente con sus países de origen una vez emprendido el proceso migratorio. Oiarzabal y Reips (2012) señalan que el sitio digital común creado por la interconexión de millones de ordenadores y personas ha pasado a ser un hogar virtual para muchas comunidades migrantes de todo el planeta.

Las herramientas y espacios pertenecientes a la Web 2.0 (redes sociales, foros, blogs, wikis) se convierten en el escenario donde recrean la cultura de sus países de origen, además de compartir sus propias experiencias comunes como emigrantes y las dificultades de adaptación en el país de acogida. Ese proceso se caracteriza por su dinamismo, ya que permiten una reinterpretación de la cultura de las sociedades receptoras a través de esas vivencias.

Si el correo electrónico en primera instancia, y herramientas como WhatsApp, Skype Telegram o Facebook posteriormente han reducido los costos de las comunicaciones de los migrantes, aumentando su frecuencia y enriqueciendo su contenido, estas herramientas digitales estarían cambiando además los procesos y las estructuras de la migración: principalmente debido al número de relaciones y contactos de migrantes que se encuentran en el extranjero, contactos que se producen entre ellos mismos y con sus sociedades de origen facilitando la aparición de nuevas identidades transnacionales (Komito, 2011:7). Es decir: individuos que se ven a sí mismos como miembros de un grupo nacional, cultural o étnico común a pesar del hecho de no vivir en las áreas geográficas asociadas a esas mismas naciones, culturas o etnias.

Ese papel como agentes en la conformación y reforzamiento de identidades entre las comunidades de migrantes hasta ahora había sido llevado a cabo en exclusiva por los medios de comunicación tradicionales, fundamentalmente a través de los llamados medios étnicos. Con la extensión del uso de las redes sociales y otras herramientas asociadas a la Web 2.0, la producción de la memoria de los países de origen se ha autonomizado con respecto a formas tradicionales e institucionalizadas mediáticamente.

En el conjunto de la población mundial se asiste a una eclosión de prácticas digitales, en las que la construcción de la memoria se pluraliza en cuanto a sus agentes y complejiza en cuanto a los lenguajes y modos de producción utilizados. Este tipo de prácticas resulta particularmente relevantes en el caso de las comunidades de migrantes que, de acuerdo con Ramírez Plascencia (2016), a partir de operaciones de selección y rescate de un pasado colectivo, activan referentes simbólicos, movilizan afectos y refuerzan sus vínculos identitarios con respecto a una patria común.

Parece que cada vez más las TIC son utilizadas de forma habitual por los migrantes para desarrollar, mantener y recrear redes personales, sociales, lingüísticas o culturales a nivel transnacional, de forma que para Oiarzabal (2012), el inmigrante, de ser un «inmigrante desarraigado», ha dado paso a conceptos como el «migrante *online*»

(Nedelcu, 2009) o lo que Diminescu (2011) llama «inmigrante conectado»; un rol en el que el sujeto manifiesta sus conexiones con el país de origen a través de una presencia activa en canales de comunicación digitales.

Si las TIC han disminuido de forma importante el choque físico que se aprecia al cruzar una frontera. También han hecho lo propio con sus efectos culturales y emocionales, las consecuencias del desarraigo se diluyen al mantenerse la participación en la comunidad de origen, y al contacto con los sujetos que se han dejado atrás, así como con toda una serie de productos culturales: gastronómicos, musicales, audiovisuales o dinámicas y rituales de participación a los que los nuevos digitales proporcionan un acceso fácil y rápido:

Cada vez es más común que los migrantes mantengan relaciones remotas con características típicas de las relaciones de proximidad y para activarlas usan a diario el teléfono, internet o el correo electrónico. Esto hace que sea más fácil que antes quedarse cerca de la familia, saber lo que les está sucediendo, en casa o en otro lugar. La figura paradigmática del migrante desarraigado está cediendo paso a otra figura, una que todavía está no está definida, pero que corresponde a la de un migrante en movimiento que confía en tejer alianzas fuera de su propio grupo de pertenencia sin cortar sus vínculos con las redes de origen.

(Diminescu, 2008: 3)

Al proceso de apropiación de las nuevas tecnologías, por parte de las comunidades migrantes, ha contribuido durante los últimos años una disminución considerable de la brecha digital a medida que lo hacían el costo de acceso a internet y se multiplicaban los soportes tecnológicos: teléfonos móviles, tabletas, *laptops*, etcétera. No existe unanimidad sobre el grado de responsabilidad de la multiplicación de dispositivos en este proceso, ni en si la sociedad en red y las nuevas formas de organización transnacionales son una consecuencia determinada por los avances tecnológicos, o por el contrario, estos simplemente actúan como catalizadores de las nuevas necesidades y aspiraciones de las comunidades de migrantes en un mundo globalizado.

El desarrollo tecnológico es uno de los factores que han propiciado la sociedad en red, sin embargo el propio Castells (2001) señala que el contenido de un mensaje es

indisociable de la forma en que este se transmite, lo que no significa necesariamente que el canal y sus implicaciones tecnológicas sean el único factor que lo determina. Internet ha cambiado la concepción espacio temporal y su simbología asociada, pero el agente de cambio no sería únicamente la tecnología, sino también la construcción de uso y sentido simbólico que se produce a través de ella y que en muchos casos existía de forma previa. En esta línea se manifiesta Melella (2016:16) citando a Tilly (2010) al señalar que las actuaciones que potencian las TIC pueden ser de carácter virtual o presencial. Las primeras tendrían la ventaja o la desventaja de no requerir un compromiso que incida fuera ciberespacio. Sin embargo, no hay que desconocer que los cambios en las acciones de grupos, movimientos sociales, colectivos migratorios, empresas, etcétera, no se deben tan sólo a la innovación tecnológica sino a la respuesta que esta proporciona a contextos y necesidades específicos

Siguiendo a Castells (2012: 87), «la tecnología no determinaría la organización social, sino que permitiría un tipo de organización que viene del deseo de cambio y que tendría más difícil llevarse a cabo sin internet».

En cualquier caso, parece evidente que el papel de las TIC para las comunidades migrantes ha excedido el de meras herramientas de comunicación para convertirse en mecanismos de producción simbólica y de afirmación cultural. Al extender la capacidad de participación, los nuevos canales digitales posibilitan como hemos señalado anteriormente, que la construcción de la memoria se pluralice. El agente de cambio no sería obligatoriamente el canal tecnológico en sí mismo, sino según Melella (2013), los usos e interacciones que este facilita. Por un lado, como espacio donde se desarrolla una cultura, pero además como artefacto cultural con propiedades contextualmente situadas.

Desde el punto de vista de las identidades construidas en el seno de las comunidades migrantes, ya sean diaspóricas, transnacionales, o posnacionales, éstas quedan definidas por su carácter híbrido y la superación de un marco que excede las fronteras del Estado nación. En cada escenario, esas identificaciones y diferenciaciones generan conflictos en los marcos de convivencia en

que se desenvuelven y esa descripción de alteridad puede provocar según Melella (2013) una frontera simbólica y una reafirmación en sus «creencias singulares» como único camino de posicionamiento dentro de un contexto universal. Las identidades serían usadas por los grupos de migrantes para negociar con las alteridades con las que coexisten y reforzar sus vínculos como grupo.

Las culturas, no son elementos estáticos e inmutables; por el contrario, evolucionan constantemente y a distintos niveles, en muchas ocasiones siguiendo patrones lineales relacionados con la historia y la lengua. Internet cambia en gran medida estas reglas del juego al romper, de forma abrupta, los condicionantes espacio-temporales. A este proceso contribuye el hecho de que la pertenencia a una comunidad haya dejado de tener en muchos casos como referente principal el lugar de nacimiento, se puede ser reconocido como miembro de una comunidad aun sin haber nacido en ella o dejar de serlo pese a haber nacido en su interior.

En este aspecto, las nuevas tecnologías y canales de información además de ofrecer posibilidades de consumo mediático cada vez más amplias ayudan del mismo modo a configurar toda una arquitectura simbólica «a la carta», desligada del espacio de adscripción geográfica. Esa ruptura no tiene por qué producirse respecto a los rasgos culturales, y la identidad virtual se superpone en muchas ocasiones sobre la identidad previa, manteniendo y en algunos casos incluso potenciando, fortaleciendo y renovando sus elementos.

Si ejemplificamos el contexto de las redes sociales, observamos que éstas se configuran a través de usuarios que construyen perfiles públicos y se adscriben a comunidades junto a otros usuarios con los que comparten una determinada conexión. En esas comunidades se realiza una serie de interacciones, que se convierten en interpretaciones basadas como señala Turkle (1999) en el autorreconocimiento y la representación.

Esas representaciones se ejecutan en el entorno que se conoce popularmente como ciberespacio. Por ejemplo, si nos conectamos a Facebook desde cualquier lugar del mundo, accedemos al espacio donde se encuentra nuestra comunidad y lo virtual cobra relevancia

sobre lo geográfico. El ciberespacio, como señala Tsavko García (2015), se constituye como un lugar independiente y donde las relaciones sociales ocurren y se forman lazos sociales propios. Es la acción de los individuos en su proceso de selección e interacción en unos espacios virtuales determinados, la que reconfigura el ciberespacio y desarrolla una cibercultura específica.

Las TIC se constituyen como herramientas y escenarios para la construcción y la afirmación de identidades diaspóricas al extrapolar símbolos culturales e identitarios comunes a un nuevo plano. Páginas Web, blogs, wikis o redes sociales son, en su mayoría, y por su propia dinámica y funcionamiento, herramientas colectivas en las que el sentimiento de pertenencia y la actividad colectiva ocupa una gran importancia, y donde a través de las interacciones colaborativas que se producen en ellas se refuerza el proceso de construcción de identidades.

Entre el abanico de TIC que ofrece el panorama digital son especialmente las redes sociales las que, por sus grandes posibilidades comunicativas, permiten a los migrantes mantenerse en contacto con sus familiares y amigos, pero también sirven de escaparate de la expresión de lo inmaterial: sentimientos, ideas, y experiencias de los individuos. Podemos afirmar que las redes sociales y otros medios de comunicación digitales van configurando un espacio propio que supera los límites del territorio y que pasa a estar conformado por códigos culturales y simbólicos que construyen su identidad.

Tsavko García (2015) afirma que estos medios se constituyen como un territorio situado entre lo local y lo global, donde los espacios *offline* y *online* convergen en un tercero en el que las relaciones directas y las realizadas a través de la red confluyen y se retroalimentan. La concepción geográfica y simbólica del territorio convive en muchas ocasiones en internet y a menudo espacio *online* contribuiría a ensanchar el geográfico expandiendo sus límites y configurando lo que Tsavko García (2015) denomina como «el país digital». En su investigación remarca como los jóvenes vascos en la diáspora encuentran en Facebook un espacio que además de acercarlos al País Vasco, también los hacía sentir dentro de él a pesar de la lejanía.

Como señalan Alonso y Oiarzabal (2010), las asociaciones de migrantes reinterpretan la cultura de las sociedades receptoras a través de sus propias vivencias, pero también recrean el espacio de su sociedad de origen, un espacio que al ser reinterpretado, de forma simbólica también sufriría cambios. Un proceso en el que ocupan un papel preponderante su pertenencia a la diáspora y los canales de comunicación utilizados para comunicarse con el resto de miembros que la componen.

Las herramientas comunicativas son aprovechadas principalmente por estos colectivos en una doble vertiente: por un lado agrupar a aquellos que comparten origen geográfico o cierta afinidad cultural o étnica en una sociedad de acogida y a la vez mantener los lazos con sus propias sociedades de origen. Redefinen conceptos clásicos como fronteras nacionales, espacio, identidad, tiempo y movilidad. Además esta creación de nuevos espacios también provoca a su vez la aparición de nuevos estilos de vida y formas de socialización en red lo que mejora la toma de decisiones de los migrantes generando nuevos hábitos transnacionales en el largo plazo (Nedelcu, 2012).

Pese a las posibilidades que parece abrir este horizonte el uso de las TIC por parte de los colectivos migrantes, aún ofrece panoramas disímiles en función de un amplio número de variables relacionadas con los capitales social, cultural y tecnológico que poseen los individuos. El capital económico, la escolaridad o el estatus legal aparecen algunos de los condicionantes más importantes para la utilización de las TIC. Del mismo modo en que es importante el uso que los migrantes hacen de estas herramientas, estos estarán condicionados por el peso del capital, conocimientos, limitaciones, habilidades y posibilidades de acceso con que se aproximan a ellas.

A modo de conclusión

Las TIC, han cambiado la forma en que los migrantes se integran en sus países de destino al mismo tiempo que el mantenimiento de los lazos que mantienen con sus países de origen. Vínculos que hoy pueden perpe-

tuarse hoy con mucha más facilidad. El enfoque transnacional del estudio de las migraciones, establece que los migrantes desarrollan vidas móviles entre países de origen, destino superando la rigidez de las fronteras nacionales y flexibilizando los sentimientos de pertenencia identitaria

Desde la perspectiva del transnacionalismo, se pasa a una resignificación del territorio más simbólica que geográfica pero con una capacidad similar para crear productos culturales. Las TIC han acelerado la realidad transnacional, surgida a partir del incremento de los desplazamientos migrantes en el espacio físico, para llevar ese movimiento a un plano virtual. Los últimos años han visto como además del aumento de los flujos migratorios se producía otro tipo de migración masiva que involucra también a miles de millones de personas. A través del aprendizaje y adopción del uso de las TIC y la ocupación del espacio digital.

Este «nomadismo digital» dentro del espacio electrónico, lejos de eliminar los movimientos migratorios sobre el espacio físico, se ha superpuesto sobre estos como un proceso paralelo y en ocasiones complementario. El ciberespacio constituye un espacio transnacional y provoca una representación cultural distinta del espacio territorial en el mundo real. Todo está dominado por la desterritorialización de los lugares, por la existencia de «no-lugares» donde la tecnología suplente a la presencia física.

En este contexto, para explicar las identidades de los individuos se han quedado obsoletos tanto el espacio del Estado nación como los modelos de integración y coexistencia cultural tradicionales como multiculturalismo, interculturalidad o transculturalidad. Al igual que las territoriales, las comunidades virtuales como espacios independientes también crean sus propias reglas y códigos de interacción específicos

De si las comunidades migrantes utilizarán en el futuro a las TIC solo para su propia reafirmación identitaria, o si lo harán también para incorporar usos e interacciones comunes a las sociedades que les acogen e intercambiarlas con otras culturas diferentes, dependerá la convivencia en sociedades cada vez más diversas.

Bibliografía

- ALIAGA, Felipe (2016), «Imaginario en torno a la pertenencia nacional de los inmigrantes», *Revista Latina de Sociología*, 6, págs. 45-59. DOI: <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.1.1964>.
- APPADURAI, Arjun (1990), *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Retrieved from <http://www.faculty.fairfield.edu/dcrawford/appadurai.pdf>.
- AROCENA, Felipe y ZINA, Mariana (2011), «Migración, transnacionalismo y multiculturalismo. La vinculación de jóvenes uruguayos en Barcelona con su país de origen», *Athena Digital*, 11(2), págs. 17-37. Recuperado de <http://cienciassociales.edu.uy/departamentodesociologia/arocena-felipe-zina-mariana-migracion-transnacionalismo-y-multiculturalismo-la-vinculacion-de-los-emigrados-uruguayos-en-barcelona-con-su-pais-de-origen>.
- CASTRO, Yerko (2005), «Teoría transnacional: revisitando la comunidad de los antropólogos», *Política y cultura*, 23, págs. 181-194. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422005000100011&lng=es&tlng=es.
- BERMÚDEZ, Emilia y MARTÍNEZ, Gildardo (2001), «Los estudios culturales en la era del ciberespacio», *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 8(26), págs. 11-31. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/105/10502601.pdf>.
- CASTELLS, Manuel (2001), *La era de la información. El poder de la identidad*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial.
- (2012), *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*, Madrid: Alianza Editorial.
- DIMINESCU, Dana (2008), «The connected migrant: an epistemological manifesto», *Social Science Information*, 47, págs. 565-579. Recuperado de http://www.diaspora-stuintifica.ro/wp-content/uploads/2016/02/Dana-Diminescu_Migrants-and-clandestinity.pdf.
- EACHEVERRÍA, Javier (2010), *Nomadismos contemporáneos: formas tecnoculturales de la globalización*, Murcia: Universidad de Murcia, págs. 65-76. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3423487>.
- GIBSON, William (1984), *Neuromante*, Barcelona: Minotauro.
- GIDDENS, Anthony (1990), *Consecuencias de la modernidad*, Barcelona: Alianza Editorial.
- IBÁÑEZ ANGULO, Mónica (2008), *De la identidad nacional a la ciudadanía transnacional: procesos migratorios y espacios transnacionales. Procesos Migratorios y Espacios Transnacionales*, Facultad de Humanidades y Educación Universidad de Burgos. Recuperado de <http://docsGEDIME.files.wordpress.com/2008/02/monicaibanez.pdf>.
- KOMITO, Lee (2011), «Social media and migration: virtual community 2.0. J. Am. Soc. Inf.» *Sci. Technol*, 62(6), págs. 1075-1086. Retrieved from <https://onlinelibrary.wiley.com/DOI/pdf/10.1002/asi.21517>.
- LEVITT, Peggy y NYBERG-SORENSEN, Ninna (2004), «The Transnational Turn in Migration Studies», *Global Migration Perspectives*, 6, págs. 1-15. Recuperado de https://www.iom.int/jahia/webdav/site/myjahiasite/shared/shared/mainsite/policy_and_research/gcim/gmp/gmp6.pdf.
- LEVY, Pierre (2007), *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*, Barcelona: Antrophos. Recuperado de <https://antropo-recursos.files.wordpress.com/2009/03/levy-p-1997-cibercultura.pdf>.
- MELELLA, Cecilia (2013), *Del inmigrante desarraigado al migrante conectado. La construcción de identidades de los colectivos andinos en la Argentina a través de la Web*, VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-076/22.pdf>.
- (2016), «El uso de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) por los migrantes sudamericanos en la Argentina y la Conformación de redes sociales», *REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.* 24 (46), págs. 77-90. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1980-85852016000100077&script=sci_abstract&tlng=es.
- MORAES, Natalia (2008), «La nación más allá del territorio nacional, Nacionalismo a distancia de migrantes uruguayos», *Gazeta de Antropología*, 24(1), págs. 2340-2792. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2581111>.
- NEDELCO, Mihaela (2009), *Le migrant online. Nouveaux modèles migratoires à l'ère du numérique*. París: L'Harmattan.
- OLARZABAL, Pedro J. (2012), «Diaspora Basques and Online Social Networks: An Analysis of Users of Basque Institutional Diaspora Groups on Facebook», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38(9), págs. 1469-1485. DOI: 10.1080/1369183X.2012.698216.

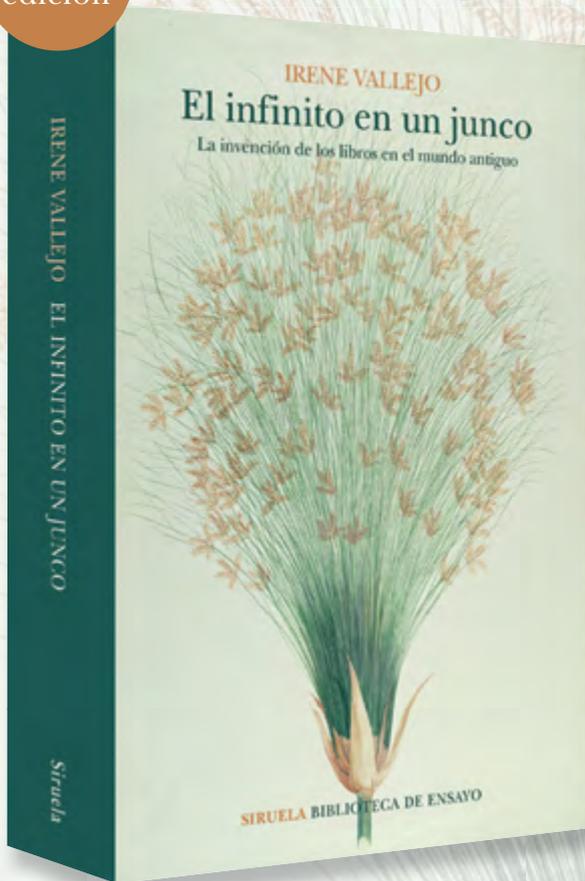
- OJARZABAL, Pedro J. y REIPS, Ulf (2012), «Migration and Diaspora in the Age of Information and Communication Technologies», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38, págs. 1333-1338. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369183X.2012.698202>.
- PORTES, Alejandro (2001), «Inmigración y metrópolis: Reflexiones acerca de la historia urbana», *Migraciones Internacionales* Año 1 (1), págs. 111-134. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15100106>.
- SCHILLER, Nina Glick (1992), *Towards a Transnational Perspective in Migration: race class ethnicity and nationalism reconsidered*, L. Bash & C. Blanc-Staton (Eds.), Annals of the New York Academy of Sciences, vol. 645 Nueva York: New York Academy of Sciences, págs. 1-24.
- SORO, Emilio (2006), *Acción Comunicativa en el Ciberespacio: el análisis de las páginas web personales*. Biblioteca online de Ciências Da Comunicação. Covilha: Universidade de Beira Interior. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/saez-soro-emilio-ciberespacio.pdf>.
- THEBLEMONT-DOLLET, Sylvie (2007), *Médias, migrations et cultures transnationales*, Tristan Mattelart, dir., Médias, migrations et cultures transnationales, Bruxelles: De Boek, págs. 13-56. Recuperado de <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1918>.
- TÖLÖLYANK, Key (1991), «The Nation-State and its Others: In lieu of a preface», *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 1, págs. 3-7. Recuperado de <http://sites.middlebury.edu/nydiasporaworkshop/files/2011/04/D-1-1-1991-TololyanKhachig-nationStateanditsOthers-Preface.pdf>.
- TSAVKKO GARCÍA, Rafael (2015), «Transnacionalismo vasco e Internet: análisis del uso de blogs y Facebook en la Diáspora», *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 13, págs. 59-67. Recuperado de <http://revistas.usb.edu.co/index.php/GuillermoOckham/article/view/2065/1801>.
- VALDÉS, Juan Carlos y CABRERA, Elizabeth (2013), *Ciberespacio y ciber sociedad, su relación con las formas alternativas de socialización para la apropiación social de las TICs*, comunicación en II congreso sobre Tecnología, Educación y Sociedad, México. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/343828844/VALDES-Y-CABRERA-2013-Ciberespacio-y-Ciber sociedad>.
- VELASCO, Laura (1998), «Identidad cultural y territorio: una reflexión en torno a las comunidades transnacionales entre México y Estados Unidos», *Región y sociedad*, 11(15), págs. 105-129. DOI: <https://doi.org/10.22198/rys.1998.15.a832>.
- VERTOVEC, Steven (2009), *Transnationalism*, London & New York: Routledge.

IRENE VALLEJO

El infinito en un junco

La invención de los libros en el mundo antiguo

4^a
edición



«Una admirable indagación sobre los orígenes del mayor instrumento de libertad que se ha dado el ser humano: el libro».

RAFAEL ARGULLOL

«Los libros de Irene Vallejo, claros e inteligentes, se leen muy bien e invitan a pensar. En la mejor línea humanista».

CARLOS GARCÍA GUAL

«Muy bien escrito, con páginas realmente admirables; el amor a los libros y a la lectura son la atmósfera en la que transcurren las páginas de esta obra maestra».

MARIO VARGAS LLOSA

«Es un deleite leer la prosa de Irene Vallejo, creadora, brillante, plena de sensibilidad».

LUIS LANDERO

Il mattatoio tra Marcuse e patronage

Alcune chiavi di lettura dell'opera di Giorgio Pressburger

Francesco Carini

Ricevuto: 27.06.2019 – Accettato: 15.07.2019

Título / Titre / Title

Il mattatoio entre Marcuse y el patrocinio.
 Algunas claves para leer la obra de Pressburger
Il mattatoio entre Marcuse et patronage.
 Quelques clés pour lire le travail de Pressburger
Il mattatoio between Marcuse and patronage.
 Some keys to read the work of Pressburger

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

In questo articolo si analizza il radiodramma *Il mattatoio* dello scrittore e drammaturgo Giorgio Pressburger, soprattutto alla luce di alcuni punti chiave delle analisi di Herbert Marcuse (citato direttamente nell'incipit della pièce) sulla società dei consumi e sulla famiglia. Nell'opera, presentata dalla RAI al Prix Italia 1967 e trasmessa in radio sul Terzo Programma il 9 ottobre dello stesso anno, l'autore riesce a dipingere con intelligenza un quadro in cui Luciano Prisco, presunto gangster e imprenditore originario di Napoli (proprietario di tre mattatoi a New York), passa machiavellicamente sopra qualsiasi valore che non sia legato alla propria scalata sociale ed economica. In questo contesto, dove la famiglia diviene solo un mezzo per gestire potere e business alla stregua, in parte, di una struttura clientelare, con funzioni e ruoli determinati e decisi dal protagonista, ogni aspetto non connesso alla protezione e all'accrescimento della propria autorità diventa inutile e pericoloso.

En este artículo se analiza la obra de radio *Il mattatoio* (El matadero) del escritor y dramaturgo Giorgio Pressburger, sobre todo teniendo en cuenta algunos puntos de los análisis de Herbert Marcuse (mencionado directamente en el incipit de la obra) sobre la sociedad de consumo y la familia. En este trabajo, presentado por la RAI en el Prix Italia 1967 y transmitido por la radio en el Tercer Programa el 9 octubre del mismo año, el autor es capaz de retratar con inteligencia una imagen en la cual Luciano Prisco, supuesto gangster y empresario originario de Nápoles (dueño de tres mataderos en Nueva York), pasa astutamente sobre cualquier valor que no sea relacionado con su escalada social y económica. Es en este contexto, donde la familia se convierte sólo en un medio para manejar poder y negocio, en parte, del mismo modo que una estructura clientelista, con función y papel determinados y decididos por el protagonista, que cada aspecto no relacionado con la protección y con el incremento de su propia autoridad se vuelve inútil y peligroso.

Dans cet article on analyse *Il mattatoio* (L'abattoir) de l'écrivain et dramaturge Giorgio Pressburger, surtout sur la base de quelques éléments clés de les analyses de Herbert Marcuse (directement mentionné dans l'incipit de la pièce) sur la société de consommation et la famille. À travers de cette oeuvre, présentée par la RAI au Prix Italia 1967 et diffusée la même année par la radio sur le Troisième Programme, l'auteur est capable de décrire avec intelligence un cadre où Luciano Prisco, présumé gangster et homme d'affaires originaire de Naples (propriétaire de trois abattoirs), écrase tout ce qui n'est pas lié à son escalade sociale et économique. Dans ce contexte, où la famille n'est qu'un moyen à travers lequel gérer pouvoir et affaires, comparable, en partie, à une structure clientéliste, avec des fonctions et des rôles déterminés et décidés par le protagoniste, tous les aspects non liés à la protection et à l'accroissement de son autorité deviennent inutiles et dangereux.

This article presents the radio-play *Il mattatoio* (The slaughter house) by the writer and playwright Giorgio Pressburger. The analysis is focused on some main points of the theories of Herbert Marcuse (who is directly mentioned in the incipit of the piece) regarding consumer society and family. In this work, presented by RAI at the Prix Italia 1967 and aired on the Third Program on the 9th October of the same year, the author is able to describe with intelligence a situation in which Luciano Prisco, an alleged mobster and businessman native of Naples, owner of three slaughterhouses in New York, passes craftily over everything that is not connected to his own social and economic climbing. In such context, where family becomes only a way to manage power and business, in part like a clientelistic structure, with functions and roles decided by the main character, every aspect that is not connected to the protection and growth of his authority becomes useless and dangerous.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Key words

Il mattatoio, radiodramma, Giorgio Pressburger, RAI, Herbert Marcuse, Luciano Prisco, società dei consumi.
El matadero, radiodrama, Giorgio Pressburger, RAI, Herbert Marcuse, Luciano Prisco, sociedad de consumo.
L'abattoir, pièce radiophonique, Giorgio Pressburger, RAI, Herbert Marcuse, Luciano Prisco, société de consommation.
The slaughter house, radio play, Giorgio Pressburger, RAI, Herbert Marcuse, Luciano Prisco, consumer society.

Questo articolo nasce da una ricerca condotta unitamente dall'Università degli Studi di Torino e dalla RAI, radiotelevisione italiana, su un grande fondo archivistico di copioni radiofonici e televisivi compresi tra gli anni Trenta e gli anni 2000. Il progetto pilota, coordinato per Rai Teche dall'ing. Roberto Rossetto e per l'università dal prof. Silvio Alovio, è finalizzato alla: classificazione, catalogazione, digitalizzazione e fruizione dei copioni. La ricerca, coordinata dalla professoressa Giuliana Galvagno, ha preso le mosse da circa 500 copioni provenienti dalla sede RAI di Firenze, che includono opere documentarie, di approfondimento culturale e teatrali, come il *Il mattatoio* di Giorgio Pressburger (autore e regista), radiodramma oggetto della mia indagine e uno fra i più interessanti sia dal punto di vista qualitativo che sotto il profilo dell'analisi di un certo tipo di famiglia e di società.

Presentato al Prix Italia e trasmesso per la prima volta in radio il 9 Ottobre 1967 sul Terzo Programma RAI, *Il mattatoio* si sviluppa su tre livelli paralleli, ma che al contempo si intersecano:

- la villa, dove si riunisce la famiglia Prisco, quasi del tutto all'oscuro degli affari del protagonista;
- una stanza segreta in cui alcuni agenti italo-americani ascoltano ciò che viene detto nella residenza di Prisco;
- documentazione registrata precedente al meeting familiare, che riesce a creare un quadro completo tramite un perfetto flashback inserito a più riprese all'interno del lavoro¹.

Fin dall'incipit², si comprende l'importanza che le teorie di Herbert Marcuse hanno avuto sull'autore per la creazione di quest'opera. *Il mattatoio* inizia con la citazione tratta da *L'uomo a una dimensione*:

Il potere sull'uomo che questa società ha acquisito trova giustificazione quotidiana nella sua efficienza e produttività.

¹ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. II-III.

² *Ibid.*, pag. V.

Assimilando tutto ciò che tocca, assorbendo l'opposizione, prendendosi gioco della contraddizione, essa attesta la propria superiorità culturale. Nello stesso modo la distruzione delle risorse e la proliferazione dello spreco attestano la sua opulenza e «l'alto livello di benessere»; «la comunità se la passa troppo bene per darsi pensiero»³.

Proprio nel primo paragrafo del capitolo *La chiusura dell'universo del discorso* (da cui è tratta la citazione), il filosofo tedesco analizza il concetto di *Coscienza felice* in cui si riflette il conformismo umano, che a sua volta traduce in comportamento sociale la razionalità tecnologica in tutto il suo eccesso senza prendere in considerazione l'irrazionalità del contesto globale⁴.

Il merito principale di Pressburger sta quindi nell'aver trasposto in quest'opera monofonica⁵ della durata di poco più di 50 minuti alcuni interrogativi che stanno alla base della filosofia di Marcuse, trasferendoli però con delle varianti nella realtà di una famiglia che deve la sua apparente coesione non al rispetto o all'amore, bensì alla paura, al denaro e alla speranza di un miglioramento delle sue condizioni di base (i cui componenti sono interpretati da attori di straordinario talento formati in un periodo periodo d'oro per il teatro napoletano).

Il vero capo dei Prisco non è il padre Giuseppe, ma proprio il figlio Luciano (interpretato mirabilmente nella messa in onda da Achille Millo⁶), a cui tutti i componenti cercano di appigliarsi fondamentalmente per necessità economiche: ad esempio suo fratello Antonio (Mariano Rigillo⁷), deve terminare gli studi (*prendere la laurea*⁸). Quindi, si viene a creare una discrepanza rispetto a quanto descritto ne *L'autorità e la famiglia* da Marcuse, che, riferendosi alle teorie di Lutero e di Weber, vede nel ruolo del *Pater un Dominus*: in questo caso il *dominus* è appunto il figlio maggiore.

³ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi - Nuovo Politecnico 11, Torino, 1968, pag. 102.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Il mattatoio - Radiodramma di Giorgio Pressburger*, firmato vice, Radiocorriere n. 15/1972, programmi 09-15 aprile, pag. 83.

⁶ Radiocorriere n. 41/1967, programmi 08-14 ottobre, pag. 75.

⁷ Radiocorriere n. 27/1987, programmi 05-11 luglio, pag. 124.

⁸ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 10.

Infatti, all'ordine di smettere di bere dato da suo padre Giuseppe (Pietro Carloni), risponde: «Dite a mio padre che io sono mio padre»⁹.

Ma resta invariata la concezione della famiglia alla stregua di un'entità assimilata al sistema capitalistico in cui le relazioni non sono regolate dalla *pietas*, bensì dal calcolo, come in un'impresa¹⁰, dove coloro i quali dissentono e si oppongono veramente alla funzione principale della struttura devono essere messi a tacere. Luciano cerca di vincolare a sé tutti i familiari presenti nella villa attraverso il whisky (verosimilmente nome in codice per indicare la sua banda criminale negli USA), a cui non si può e non si deve rinunciare, e, in quanto veleno, percorre le viscere dei familiari come il sistema produttivo deviato ed impazzito si impossessa dei gangli vitali delle abitudini e delle varie economie locali. Mentre Luciano impone la bevanda, dando solo due possibilità di scelta fra *Scotch or Canadian*¹¹, il nonno chiede di poter bere *Lacrima Cristhi*¹² (il *Lacryma Christi* è un vino campano), però è impossibile optare per altre soluzioni che non siano proprio whisky come fa notare Antonio. Pertanto, i Prisco e il *whiskey* diventano lo specchio di una realtà più vasta in cui la possibilità di aderire ad idee diverse da quelle imposte dall'alto è aleatoria, dal momento che non può essere accettata più di una dimensione controllabile, sia a livello micro — quindi nel singolo facente parte di una famiglia —, che in quello macro, corrispondente ad una società fondata sul capitalismo senza regole valide per tutti, dove non vige l'eguaglianza fra i suoi membri. Come sostiene il protagonista in riferimento al fatto che si può non essere d'accordo ma non ci si può opporre, dinamiche simili possono essere innescate nelle società del consumo in cui pullulano *attività spirituali e metafisiche*¹³, che per Marcuse non mettono in discussione alcuno status quo, anche se possono apparire come rivoluzionarie.

⁹ *Ibid.*, pag. 36.

¹⁰ Marcuse H., *L'autorità e la famiglia*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2008, pp. 26-28.

¹¹ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 17.

¹² *Ibid.*, pag. 12.

¹³ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 256.

Dall'altro lato, l'istruzione, che potrebbe essere decisiva per un cambiamento positivo, si arena nella sua impotenza contro un sistema più forte. Lo zio Carlo (interpretato da Ugo d'Alessio¹⁴), primo maestro di scuola di Luciano, sembra voler contrastare la sua posizione da despota, ma si ferma subito, simbolo del sistema educativo che si piega alle esigenze del potere riproducendo strutture sociali e ruoli imposti dall'alto per convenienza.

Ai primi sentori di dissenso da parte del *professore*, Luciano replica:

Luciano: «*Oh yes*, non sei d'accordo. Così va bene? Non sei d'accordo ma niente mi oppongo. E come ti vuoi opporre tu, cultura, e dove avresti campato, dove l'avresti vista questa villa, questo lusso, se non fossi stato con me, con *mister Prisco*? Beh. Di voi nessun mi oppongo, eh!».

[...]

Carlo: «E chi si oppone, chi si oppone. Tutti d'accordo, Luciano». Luciano: «O.K. Scusate, ma non è meglio stare con me, in mezzo a questo bene, in questa bella villa, che mi oppongo. E allora, e *drink, drink, drink*».¹⁵

Dopo aver costretto tutti a bere, Luciano dice: «*Ok boys*. Avete visto che si può scegliere senza voler cambiare le cose?». Carlo conferma: «E come no. È chiaro. Senza cambiare le cose»¹⁶. Pertanto, la cultura e l'istruzione di Carlo appaiono non come un'arma per cambiare la realtà, rappresentando al massimo dei mezzi attraverso cui il potere gestisce la comunicazione (in senso lato) mutandola a seconda delle esigenze sociali del momento, fattore che sembra difficile o impossibile nel caso dell'arte e della finzione artistica in generale, che diventano il veicolo attraverso cui esprimere *i valori estranei a tali esigenze*¹⁷. L'autorità che al principio Carlo cerca di esercitare sulla prepotenza di Luciano, si rivelerà un atto isolato in un più vasto tentativo di accondiscendenza culminato nel suo: «Viva Luciano Prisco, viva il nostro padrone»¹⁸, confermando come l'azione

¹⁴ Radiocorriere n. 41/1967, programmi 08-14 ottobre, pag. 75.

¹⁵ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 15.

¹⁶ *Ibid.*, pag. 20.

¹⁷ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 256.

¹⁸ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 30.

pedagogica, in questo caso del maestro, sia necessaria per il mantenimento dei ruoli (come dei *rapporti di classe*¹⁹ in altro contesto).

Il fratello Antonio rappresenta un uomo buono che cerca di squarciare il velo di omertà che si nasconde dietro la parola Whisky e anche dietro un sistema che tutela il diritto del più forte e del più furbo. Nel primo caso dirà: «[...] ti inguainerai con la legge. Luciano, io so che whisky è una parola che non esiste. Io so che significa qualche cosa di diverso da questo. [...]. Io so che è il nome di una banda Luciano»²⁰.

Ma il fratello replica: «[...] Sì, hai ragione, vuol dire buono, che tutto quello che non è whisky e americano: è malamente, è cattivo. *Do you understand?*»²¹.

Nel secondo caso, si assiste al vano tentativo di opporre attraverso la ragione, l'idea e la cultura un argine alla prepotenza del denaro al di sopra di ogni limite legale:

Luciano: «Legge, cos'è questa legge?».

Antonio: «È il diritto, è l'idea che...».

Luciano: «Niente idee! Facts! Fatti».

Antonio: «È la storia...».

Luciano: «Niente storia, *away!* Niente storia. Io non conosco storia. *Drink, you stupid boy*».

[...]

Luciano: «[...] Quanto ci metti a diventare dottore? Sarai dottore nell'altra vita? O te ne serve un'altra ancora! Ma come, hai già trent'anni. Vergognati».

Antonio: «Mannaggia! E che ci posso fare se non capisco le leggi. Perché qua ci sono più scappatoie che leggi»²².

Come si può notare, è un'accusa sterile, perché con l'aggressione Luciano agisce con la tecnica del biasimo giocando sulla scarsa autostima del fratello, annullandone l'immediata reazione (secondo un processo descritto anche in un contesto differente da Norbert Elias²³), e piegandolo, ma non prima che Antonio lanci un'accusa

alla società e al suo sistema giuridico che premia chi scappa dalla legge e non chi tenta di rispettarla.

Dall'altro lato, la sorella Angelina (interpretata da Regina Bianchi²⁴) verrà accusata di essere grassa come una *vacca*²⁵ e subirà pressioni fino a quando cederà ai fumi dell'alcol con zia Annunziata (moglie di Carlo) che, pur essendo contrariata dalle dichiarazioni di Luciano, cerca di convincere la nipote ad assecondarlo per il bene di tutti: «È un momento. Fa' questo sacrificio»²⁶.

Pian piano, Luciano piegherà tutti, compresa la piccola Maria di soli 13 anni, che però beve volentieri di spontanea volontà e vuole seguire lo zio in America, verosimilmente conscia che non esiste altra possibilità per migliorare la propria vita se non piegarsi. Anzi, l'adolescente personifica il risultato del successo della *società industriale avanzata*, considerato da Marcuse come la capacità di contenere *il mutamento sociale*²⁷. Resta infatti emblematica la richiesta della ragazza: «Ancora zio. Voglio ancora. Mi sento così bene, il whisky è tanto buono. Ma sono proprio scemi quelli che non vogliono bere»²⁸.

Pertanto, i Prisco rappresentano in scala ridotta alcuni aspetti che il filosofo tedesco vedeva nella società a lui contemporanea, come: *l'accettazione generale dello scopo nazionale e il declino del pluralismo*²⁹.

Il capo famiglia convincerà tutti che le sue scelte siano necessarie per ciascuno di essi, tutti meno che uno: il nonno. Nonostante si sia chinato all'effetto del whisky, l'anziano infastidisce Luciano con la recitazione delle gesta del paladino Orlando, mantenendo la sua identità di artista (burattinaio) ma finendo chiuso dentro al gabinetto proprio per volere del gangster: «Via gli artisti! Via i buffoni! Via i fantasmi! Non voglio misteri! *Take him away*»³⁰. Questa non appare una semplice scelta alfi-

²⁴ Radiocorriere n. 41/1967, programmi 08-14 ottobre, pag. 75.

²⁵ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pp. 22-23.

²⁶ *Ibid.*, pag. 24.

²⁷ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi - Nuovo Politecnico 11, Torino, 1968, pag. 10.

²⁸ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pp. 50.

²⁹ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi - Nuovo Politecnico 11, Torino, 1968, pag. 10.

³⁰ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 52.

¹⁹ Bourdieu P. e Passeron J.C., *La riproduzione - Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Guaraldi editore, Rimini, 1972, pag. 11.

²⁰ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 43.

²¹ *Ibid.*, pag. 44.

²² *Ibid.*, pp. 45-46.

²³ Elias N., *Potere e civiltà*, Società editrice Il Mulino, Bologna, 2010, pag. 329.

ne di rendere il radiodramma più brioso, ma rientra ve-rosimilmente in una lettura de *L'uomo a una dimensione*, in cui l'arte, nella sua dimensione estetica, è assimilabile a un potenziale strumento che sfavorisce il controllo globale di ogni tipo di comunicazione da parte del potere che governa quella definita come *società unidimensionale*³¹.

Il rapporto fra Luciano e i familiari si sviluppa su base gerarchica e verticistica. Non c'è dialogo, ma solo obbedienza:

«[...] I vostri interessi sono i miei, anche se io sono il più ricco, anche se ho tre mattatoi che funzionano sempre. Dobbiamo essere uniti, ricchi e meno ricchi. Abbiamo gli stessi interessi. *Mister State* lo sa». [...] «*We are a great family. We are great people.* Domani mezza Napoli sarà nostra, alla faccia di Don Peppino». Carlo: «E io sarò il sottopadrone, è vero?». Luciano: «Tutti sarete padroni, e sotto padroni, *That's right.* Padroni e sotto»³².

Di conseguenza, si va oltre la concezione più classica di *familismo amorale*, visto da Banfield come: «la massimizzazione dei vantaggi materiali di breve termine della propria famiglia nucleare, supponendo che tutti gli altri si comportino allo stesso modo»³³. La famiglia Prisco nella sua dimensione affettiva non esiste per nulla, ci si trova di fronte a un chiaro esempio di “patronage” o clientelismo fra consanguinei. Citando Pitt Rivers, in *The people of the Sierra* proprio il clientelismo (nel presente caso la relazione fra *padrino* e *bombre de confidenza*) viene considerato come una sorta di *amicizia sbilanciata*³⁴, minando le basi sia per il rapporto solidale fra patrono e clienti, che per quello fra clienti e clienti, ma nel caso dei Prisco ciò accade fra parenti e parenti, in lotta per il tentativo di ricavare il massimo solo da un legame diadico con Luciano, non esitando a mettere zizzania fra loro stessi che in realtà sono le vittime di un sistema di potere alquanto asimmetrico. È proprio il caso di Car-

lo, che si rivolge così a Luciano: «Io quale educatore di primo grado, voglio dirti che mia moglie, questa vecchia strega, e tutti quanti, non ti vogliono bene»³⁵.

La reazione degli altri è veemente ed esplicita, volta a volersi difendere, in particolare di Annunziata, moglie dello stesso Carlo: «Ci vuoi rovinare? Non gli credere Luciano!»³⁶. Il fatto che la consorte dell'accusatore si trovi a dover andare contro il marito è sintomatico di quanto la parentela sia ben lontana dalla definizione di Marshall Sahlins cioè: «coacervo di partecipazioni intersoggettive, vale a dire una reciprocità dell'essere»³⁷.

Nonostante il radiodramma inizi con la telefonata di Luciano dall'America ai parenti rimasti a Napoli, come avrebbe fatto un buon emigrato di seconda generazione, e la biografia dettata alla sua segretaria lasci presagire inizialmente una fuga dall'Italia causata da uno stato di miseria per la ricerca di una ricchezza, egli non mantiene il legame sentimentale con la sua città (che quasi sdegna per la sua povertà, tornandoci solo per rivalsa e interesse) e neanche con i suoi parenti, con una frattura sanata male unicamente dalla necessità economica e dalla paura di questi ultimi verso mister Prisco³⁸, che invece a sua volta sembra volere una rivalsa nei confronti del suo passato.

Su questo punto si potrebbe notare una critica agli Stati Uniti d'America da parte dell'autore, o per meglio dire al sistema socio/economico che ne sta alla base, che corrisponde di contro alla lode che Prisco fa del paese che gli ha cambiato la vita: «Quando uno viene qui, non è più nessuno caro New York Times, uno non è Luciano Prisco, uno diventa l'America [...]. Qui tutti sono d'accordo, tutti sono uguali e nessuno è nessuno»³⁹.

Normalmente, il distacco creatosi fra l'emigrato e la famiglia rimasta nei luoghi nati può essere sanato sulla base dei consumi comuni⁴⁰, ne *Il mattatoio*, invece la distanza si viene a creare anche sulla base dell'assenza

³⁵ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 29.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Sahlins M., *La reciprocità dell'essere*, da *La parentela: cos'è e cosa non è*, Eleuthera, Milano, 2014, pag. 30.

³⁸ Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pag. 7.

³⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴⁰ *Cose nostre*, di Peppino Ortoleva e Maria Teresa Grandi, Rai Radio 3, 07/08/2012.

³¹ Marcuse H., *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 102.

³² Pressburger G., *Il mattatoio - The Slaughter House*, 1967, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze, 1967, pp. 33-34.

³³ Banfield E., *Le basi morali di una società arretrata*, Il Mulino, Bologna, 2010, pag. 101.

³⁴ Pitt Rivers, *Il popolo della Sierra*, Rosenberg & Sellier, Torino, pag. 146.

di questo elemento: i parenti vorrebbero il vino, ma Luciano impone il whisky, per alcuni versi simbolo di un mercato che non va incontro alla domanda del cliente, ma al volere e alle necessità di produttori e distributori che controllano economia e società.

Da un certo punto di vista, Prisco, nella sua anaffettività verso i familiari, somiglia a Sonny (interpretato da Chazz Palminteri) in *Bronx*, il quale preferiva: «mettere paura», perché: «la paura dura più dell'amore»⁴¹. E proprio questo è il punto, Luciano Prisco si relaziona alla sua famiglia come Sonny faceva con la sua comunità, con la gente del suo quartiere: «li tratto bene ma non troppo, senno non avranno più bisogno di me»⁴²; pertanto, per questo si può parlare di “patronage” (non di familismo), come base su cui si sviluppano un certo tipo di famiglia e conseguentemente di società (aldilà di giudizi di valore connessi a stereotipi o a rapidi processi di mitizzazione), delle quali Pressburger ne ha mostrato in parte il volto tramite *Il mattatoio*, luogo a cui fa riferimento poche volte, ma la cui presenza si percepisce tramite le grida dei maiali mandati al macello, metafora del sacrificio delle vittime che, con il loro sangue, hanno lastricato la strada della scalata criminale di Prisco, con la polizia che cerca invano di incastrarlo.

Bibliografia

BANFIELD, E. (2010), *Le basi morali di una società arretrata*, Bologna: Il Mulino.

BOURDIEU, P. e PASSERON J. C. (1972), *La riproduzione - Elementi per una teoria del sistema scolastico*, Rimini: Guaraldi editore.

ELIAS, N. (2010), *Potere e civiltà*, Bologna: Società editrice Il Mulino.

MARCUSE, H. (2008), *L'autorità e la famiglia*, Torino: Giulio Einaudi editore.

— (1968), *L'uomo a una dimensione - L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino: Einaudi - Nuovo Politecnico 11.

PITT-RIVERS, J. (1976), *Il popolo della Sierra*, Torino: Rosenberg & Sellier.

PRESSBURGER, G. (1967), *Il mattatoio - The Slaughter House*, dattiloscritto nella collezione copioni, Mediateca RAI, presso sede RAI di Firenze.

SAHLINS, M. (2014), «La reciprocità dell'essere», da *La parentela: cos'è e cosa non è*, Milano: Eleuthera.

Radio

Il mattatoio - The Slaughter House, di G. Pressburger, Terzo Programma, 09/10/1967.

Cose nostre, di Peppino Ortoleva e Maria Teresa Grandi, in onda su Rai Radio 3 il 07/08/2012.

Filmografia

Bronx, di Robert de Niro, prodotto da B.T. Films Inc, 1993.

Altre fonti

Radiocorriere n. 41/1967.

Radiocorriere n. 15/1972.

Radiocorriere n. 27/1987.

⁴¹ *Bronx*, di Robert de Niro, prodotto da B.T. Films Inc, 1993.

⁴² *Ibidem*.

Bob Dylan's 'A Hard Rain's a-Gonna Fall': Análisis estructural y estilístico de una ruptura poética en el estándar del folk tradicional norteamericano

Jesús Albarrán

Recibido: 26.06.2019 – Aceptado: 21.07.2019

Titre / Title / Titolo

Bob Dylan's 'A hard rain's a-gonna fall': Analyse structurelle et stylistique d'une rupture poétique selon les standards du folk traditionnel nord-américain
Bob Dylan's 'A hard rain's a-gonna fall': Structural and stylistic analysis of a poetic break according to the standards of traditional North American folk music
Bob Dylan's 'A hard rain's a-gonna fall': Analisi strutturale e stilistica di una rottura poetica secondo gli standard del folk tradizionale nordamericano

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo pretende subrayar el contexto social y creativo donde se gesta la ruptura estética que supuso la canción *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, compuesta por el cantautor estadounidense Bob Dylan, así como aplicar un análisis estructural y estilístico a los elementos poéticos del himno, concediendo especial atención a sus referencias literarias, musicales y expresivas. La canción protesta norteamericana de principios de los años sesenta presentaba una serie de características realistas que asumirá e integrará Bob Dylan en sus inicios, pero que comenzarán a diluirse progresivamente desde el temprano avance de su carrera musical.

Cet article vise à mettre en lumière le contexte social et créatif dans lequel est née la rupture esthétique de la chanson «A Hard Rain's a-Gonna Fall», composée par l'auteur-compositeur-interprète américain Bob Dylan, ainsi qu'à appliquer une analyse structurelle et stylistique aux éléments poétiques de l'hymne, en portant une attention particulière à ses références littéraires, musicales et expressive. La chanson de protestation américaine du début des années soixante présentait une série de caractéristiques réalistes que Bob Dylan assumera et intégrera dans ses débuts, mais qui commenceront à se dissoudre progressivement à partir du début de sa carrière musicale.

This article aims to highlight the social and creative context in which the aesthetic rupture of the song 'A Hard Rain's a-Gonna Fall', composed by American singer-songwriter Bob Dylan, was born, as well as to apply a structural and stylistic analysis to the poetic elements of the anthem, by paying special attention to its literary, musical and expressive references. The American protest song of the early sixties presented a series of realistic characteristics that Bob Dylan will assume and integrate in his beginnings, but which will begin to dissolve progressively with the early advancement of his musical career.

Questo articolo si propone di evidenziare il contesto sociale e creativo in cui è nata la rottura estetica della canzone "A Hard Rain's a-Gonna Fall", composta dal cantautore americano Bob Dylan, nonché di applicare un'analisi strutturale e stilistica agli elementi poetici dell'inno, prestando particolare attenzione ai suoi riferimenti letterari, musicali ed espressivi. La canzone di protesta americana dei primi anni Sessanta presentava una serie di caratteristiche realistiche che Bob Dylan assumerà e integrerà nei suoi inizi, ma che cominceranno a dissolversi progressivamente a partire dai primi passi della sua carriera musicale.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Dylan, folk revival, poesía, simbolismo, generación beat,
A Hard Rain's a-Gonna Fall.
Bob Dylan, folk revival, poésie, symbolisme, beat generation,
"A Hard Rain's a-Gonna Fall".
Bob Dylan, folk revival, poetry, symbolism, beat generation,
'A Hard Rain's a-Gonna Fall'.
Bob Dylan, folk revival, poesia, simbolismo, beat generation,
"A Hard Rain's a-Gonna Fall".

1. Contexto social y creativo: La crisis de los misiles de Cuba y la revista *Broadside*

En otoño de 1962, la histeria social ante una verdadera hecatombe nuclear alcanzó el clímax con la crisis de los misiles de Cuba en octubre. La neurosis generalizada y cotidiana que Dylan atrapó en meses anteriores con la balada *I Will No Go Down Under the Ground* —posteriormente *I Will Die on My Footsteps*—, se veía eclipsada ahora por la posibilidad real de una muerte prematura y abominable. Este contexto apocalíptico de tensión social e incertidumbre, bañado por noches de música y vino en el Greenwich Village, el barrio más bohemio de New York, fue la atmósfera donde se acunaría uno de sus éxitos más evocadores: *A Hard Rain's a-Gonna Fall*.

A principios de los años sesenta, una corriente crítica e inconformista con el *establishment* recorría las universidades norteamericanas. La política de becas del estado llevaba años posibilitando a cantidades de jóvenes acceder a estudios superiores y la ideología pseudo-comunista veía en Cuba y Rusia una alternativa real al capitalismo: Marx y Engels se encontraban entre las lecturas clandestinas de las aulas y el aparente anarquismo y la desinhibición de la poética *beat* parecía acomodarse estéticamente a este espíritu *ánido de libertad* y justicia moral que se diluiría años más tarde en la «nueva bohemia» del concepto *Hippie*. En New York, durante el periodo de composición de *A Hard Rain*, Dylan se encontraba inmerso en una vorágine creativa impulsada, por un lado, por aquella evocadora, autodestructiva y romántica relación a distancia (Italia, Perugia) con su pareja sentimental: Suze Rotolo; y, por otro, por el empuje creativo de los jóvenes cantautores protesta cercano al Movimiento por los Derechos Civiles que había alentado, desde febrero de ese mismo año, las páginas recién nacidas de *Broadside Magazine*, la que llegaría a culminar como la revista mimeografiada más reconocida del *Segundo Folk Revival* —publicada por los músicos Agnes «Sis» Cunningham y Gordon Friesen—. «Sis» y Gordon, como editores responsables, abrían su casa todas las se-

manas: «las oficinas de *Broadside*», donde jóvenes músicos como Spoelstra, Turner, Tom Paxton, Len Chandler o Phil Ochs se veían estimulados a compartir material, grabar sus temas en cintas de bobina abierta y tocar sus nuevas canciones frente a críticos musicales y literarios tan ilustres y formados en el folk como Cunningham & Friesen. La casa de Cunningham se convertía en el feliz decorado de una fiesta ocasional de amigos que compartían nuevas canciones en una estimulante atmósfera de tentativa creativa constante (Shelton, 2010: 107).

La publicación de la revista *Broadside* se mantuvo como una influencia crucial en Dylan desde 1962 a 1964, llegando a encarnar no sólo un escaparate de sus canciones, sino un refugio tangible donde ampararse en otros músicos, comparar, experimentar y absorber las últimas influencias creativas y musicales. «Sis» Cunningham, Friesen y Pete Seeger (impulsor último de la revista) eran aquellos amigos reconocidos que habían viajado por todo el país con Woody Guthrie, su gran amado escritor y compositor, y ahora les abrían las puertas de su casa y valoraban muy positivamente su incipiente creatividad musical.

2. Ruptura con el crudo realismo folk: el proceso creativo de 'A Hard Rain's a-Gonna Fall'

Según Sounes, el inquieto joven esbozó un borrador completo de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* —prácticamente la canción tal y como se la conoce hoy día—, en una tarde de octubre, pero la mayoría de literatura dylanita imprescindible —Shelton, Scaduto, Margotin & Guesdon, Heylin—, coinciden en trasladar esta noche a septiembre de 1962 —Clinton Heylin apunta que fue interpretada por primera vez en una noche del mismo mes de septiembre, en el bar Gaslight Café (Heylin, 1995: 32)—. Todo apunta a que la canción fue escrita por Dylan tecleando la maltrecha máquina de escribir Remington del artista y humorista Wavy Gravy en su

apartamento, justo encima del bar Gaslight, en MacDougal Street. Como recuerda el cómico y poeta Gray, que se encontraba presente mientras escribía: «brotó de él de la misma forma en que la pintura brotaba de Van Gogh» (Sounes, 2016: 159). La potencia poética de las canciones de Dylan comenzó a colorear un estándar del folk habituado a una literatura cruda y realista, un imaginario basado en las carreteras, los aserraderos y las penurias heredadas del baile popular sureño y el género fronterizo que cultivó el *blues*; estética e imaginario que habían revisado con creatividad prosindicalista Woody Guthrie, Pete Seeger, los Almanac Singer y en largo etc. en el *Primer Folk Revival* (1945-1955), todos ellos grandes referentes de Dylan (Malone, 1979). El mayor exponente mediático de los poetas *beats*, Allen Ginsberg, recuerda la primera vez que escuchó *A Hard Rain's a-Gonna Fall* en una vieja grabación incluida en el documental de Martin Scorsese *No Direction Home*, y le otorga cierto romanticismo al acto de escucha que endulza y refuerza aquella imagen de poeta místico que comenzaba a envolver a Dylan:

When I got back from India, and got to the West Coast, there's a poet, Charlie Plymell – at a party in Bolinas – played me a record of this new young folk singer. And I heard “Hard Rain”, I think. And wept. ‘Cause it seemed that the torch had been passed to another generation. From earlier bohemian, or Beat illumination. And self-empowerment.

(*No Direction Home*, Scorsese, 2005)

Este comentario de Ginsberg no resulta extraño, a pesar de que la música folk y los recitales de la *beat generation* se solaparan con frecuencia durante la segunda mitad de la década de los cincuenta, sobre todo en el panorama cultural de San Francisco y New York. Con la música folk del *Primer Folk Revival*, los poetas *beats* —Peter Orlovsky, Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinguetti, Lenore Kandel, Anne Waldman, Elise Cowen, etc.— compartían la maravilla del viaje, el desdén por un modo de vida norteamericano basado en el consumismo y quizás la búsqueda interior de una honestidad íntima y verdadera expresada a través del arte. En el mejor de los casos, los poetas de la *beat generation*

toleraban la unidimensionalidad de los estándares prosaicos de la música folk de los años treinta y los cuarenta, pero si existía un emblema musical de esta inconformista corriente poética, aquel era la trascendencia del sofisticado jazz —desde el bebop hasta el jazz experimental— (Wilentz, 2010: 63). Dylan mostraba en su material una síntesis mucho más acusada entre poesía y música popular. Si *Blowing in the Wind*, compuesta en abril del mismo año, se mostraba como el himno, la carta de presentación, *A Hard Rain's a-Gonna Fall* suponía la confirmación de aquella textura poética, romántica y genuina de las canciones de Dylan. El crítico y escritor Josh Dunson, en su artículo *Birth of a Broadside*, confirma esta insinuación con una comparación no tan precisa como aquella de Ginsberg: «Sigo pensando que él ha escrito algo realmente poético, como *Blowing In the Wind* y *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, que te hace pensar directamente en Federico García Lorca¹» (Dunson, 1963: 10). Esta densidad «poética», sin duda, se encontraba íntimamente ligada al potente valor simbólico y a la depuración de su lenguaje, como veremos a continuación.

Parecía obvio, a nivel formal, que la canción de Dylan no se adecuaba a los estándares del folk por motivos mucho más evidentes. La segunda vez que Dylan interpretó *A Hard Rain* ante una gran audiencia fue en el concierto de presentación de las *Hootenannys*² organizadas por la revista *Broadside*, entre las butacas aterciopeladas de la Sala Carnegie Hall (New York), el 22 de septiembre de 1962. En el *backstage*, Pete Seeger arengaba a la nueva generación de jóvenes cantautores minutos antes de salir al escenario, de enfrentarlos al público: «Podéis cantar cada uno tres canciones, sólo tenéis diez minutos» —anuncia Seeger—. “¿Y qué se supone que tengo que hacer yo? Una de mis canciones dura diez minutos”» (Margotin & Guesdon, 2015: 61). Las canciones tradicionales más populares del *Segundo*

¹ Traducción del autor.

² La palabra original proviene de Irlanda y sirve para designar a un grupo de músicos que se unen para interpretar e improvisar canciones vinculadas al mundo del folk y sus variantes. El cantautor Woody Guthrie la había oído por primera vez en una Union Hall en el Pacific Northwest en 1940 y consiguió integrarla en el mundo del folk norteamericano a principios de los cincuenta. En los sesenta, la palabra *Hootenanny* adquirió gran popularidad a la hora de designar a un grupo de músicos folk que tocaban juntos ocasionalmente y, generalmente, de manera improvisada.

Folk Revival solían contener una duración de entre cuatro y cinco minutos salvo alguna excepción —*Barbara Allen*—. Si bien la evidencia de la novedad en la estética de las canciones de Dylan se confirma con *A Hard Rain*, su temática ha sido expuesta a todo tipo de interpretaciones sagaces y erróneas, procedimiento habitual por parte de la crítica especializada. Según una entrevista del periodista Nat Hentoff para las notas de la contraportada del disco *The Freemheelin*, Dylan deja entrever que la canción se gestó durante su pleno conocimiento de la crisis de los misiles de Cuba y su justificación en la amenaza de una guerra nuclear, lo que alejaría la teoría de que fuera escrita en septiembre, pese a todas las evidencias. También es cierto que la actitud pseudodadaísta —aún no tan acusada en estas fechas— se encuentra presente en todas las entrevistas de Dylan, haciendo imposible comprobar lo que conllevan de verdad o ficción. Lo que parecía cierto es que aquella tensa situación política de escalada previa entre Estados Unidos y Cuba en septiembre y, más tarde su explosión en octubre, supuso un impacto emocional y social en Dylan, como no podía ser de otra manera. En una de las cartas enviadas a Suze, su compañera sentimental que por aquel entonces se encontraba en Italia, Dylan atrapa el angustioso ambiente de este periodo:

Me siento en *Le Figaro* todas las noches esperando que se acabe el mundo (la primera noche que habla Kennedy y los barcos Rusos se están acercando a Cuba). Te juro por Dios que pensé que se había acabado. No es que me importe una mierda (eso es mentira, creo), pero fue interesante esperar a que cayeran las bombas y te mataran —y realmente me pareció que lo hacían—. Si el mundo se acabara esta noche, todo lo que me gustaría sería estar contigo. Y eso es imposible porque estás muy lejos. Y por eso pareció tan desesperanzador.³

(Rotolo, 2008: 195)

Dylan se veía obligado a componer una canción que reflejara toda su experiencia acumulada: «Cada verso de ella [la canción] es en realidad el inicio de una canción entera. Pero cuando la compuse, pensé que no viviría lo bastante como para escribir todas esas canciones,

así que puse todo lo que pude en una» (Paul Williams, 2004: 71). En la imprescindible biografía del periodista italiano Scaduto, Dylan aclara algo que no debería aclarar con respecto a *A Hard Rain*; esto es, que la canción pretende comunicar justamente aquello que las palabras de la canción pretende comunicar [...]: «no es una lluvia atómica. Sin embargo, muchas personas piensan eso» (Scaduto, 1972: 127).

3. Análisis poético de 'A Hard Rain's a-Gonna Fall'

En cuanto a su estética, merece la pena detenerse en la cantidad de referencias y recursos literarios que Dylan fue asimilando en sus dos años y medio en New York hasta llegar a componer un texto como *A Hard Rain's a-Gonna Fall*. Observamos una estructura poco ortodoxa, más similar a un poema de Verlaine que a una canción folk. La balada despliega un elenco de imágenes apocalípticas de lienzo expresionista, un texto profético bañado de inquietantes símbolos desoladores y metáforas siniestras. A continuación, nos acercaremos a un análisis de la estructura global del texto, para luego concretar y desgranar el uso de su lenguaje y los recursos estilísticos que emplea *A Hard Rain's a-Gonna Fall*.

3.1. Carácter antifonal: *Salut Au Monde!* de Walt Whitman y la balada de *Lord Randal*

Durante la canción, encontramos una estructura de carácter antifonal (del griego *la voz que responde*). Se observa una voz poética que sugiere un carácter paternal o maternal condenada a la pregunta y a una voz más joven que intenta responder disponiendo una serie de imágenes y situaciones abrumadoras —tanto en número como en expresividad—: un desasosegado diálogo entre dos voces poéticas. Si algo ha distinguido a Dylan como creador, quizá sea la capacidad de modular la materia prima artística y concederle una re-significación

³ Traducción del autor.

y actualización polisémica y sincrónica. La estructura poética y musical de *A Hard Rain's a-Gonna Fall* bebe fundamentalmente de dos textos previos: de la balada popular anglo-escocesa *Lord Randal*, a nivel melódico y de estructura, y del poema *Salut Au Monde!* de Walt Whitman, a nivel expresivo. De la balada tradicional de *Lord Randal*, Dylan toma la estructura antifonal y la melodía propia de la balada clásica:

«Where have you been, Randal my son?
Where have you been, my handsome young one?»
«I've been to the wildwood, mother, make my bed soon
For I'm sick to my heart and I want to lie down.»
«Who did you meet there, Randal my son?
Who did you meet there, my handsome young one?»
«I met with my true love, mother, make my bed soon
For I'm sick to my heart and I want to lie down.»
«I fear you are poisoned, Randal my son!»⁴

La balada de *Lord Randal* narra la historia de un joven lord escocés que regresa a casa tras un largo viaje. Su madre le interroga sobre qué ha sido de su vida durante su viaje haciendo uso de una estructura muy habitual de las baladas irlandesas basada en la repetición. Al final se descubre el motivo del fatigado cansancio de Lord Randal durante toda la canción: su amada le ha envenenado. Como afirmaba el propio Dylan en una entrevista de 1962:

La lluvia atroz que va a caer se encuentra ahí, en el último verso donde digo «las perlas de veneno están flotando en sus aguas». Me refero a todas las mentiras que les cuentan a la gente en la radio y en los periódicos, tratando de volverla loca, todas las mentiras que considero veneno.⁵

(Scaduto, 1972: 127)

La estructura de *Lord Randal* se eufemiza en *A Hard Rain*, como se observa en el ejemplo:

⁴ ¿Dónde has estado Lord Randal, hijo mío?/ ¿Dónde has estado, Lord Randal, jovencito?/He estado en los bosques salvajes, madre hazme la cama pronto/ Porque tengo el corazón enfermo y quiero echarme/ ¿A quién conociste, Lord Randal, hijo mío?/ ¿A quién conociste, Lord Randal, jovencito?/ Conocí a mi amor verdadero, madre hazme la cama pronto/ Porque estoy enfermo del corazón y quiero echarme/ Me temo que te han envenenado, ¡Lord Randal, hijo mío!

⁵ Traducción del autor.

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains
I've walked and I've crawled on six crooked highways
I've stepped in the middle of seven sad forests
I've been out in front of a dozen dead oceans
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall

Sin embargo, a nivel expresivo y formal, *A Hard Rain* rompe la estructura de cuatro versos por estrofa y parece que la voz poética quiera expresar todo aquello que haya ahoyado en esta tierra: —Vi, Oí, Conocí, Hallé—. En cuanto a la expresividad en el lenguaje, parece que existen deudas evidentes con *Salut Au Monde!* del poeta Walt Whitman, no tanto en el lenguaje, sino en la acumulación de versos e imágenes apegados a los sentidos:

O TAKE my hand, Walt Whitman
Such gliding wonders! such sights and sounds!
Such join'dunended links, each hook'd to the next!
Each answering all—each sharing the earth with all.

What do you hear, Walt Whitman?

I hear the Coptic refrain, toward sundown, pensively falling on
the breast of the black venerable vast mother, the Nile;
I hear the workman singing, and the farmer's wife singing;
I hear in the distance the sounds of children, and of animals
early in the day;
I hear quick rifle-cracks from the riflemen of East Tennessee
and Kentucky, hunting on hills [...]

What do you see, Walt Whitman?

Who are they you salute, and that one after another salute you?

I see a great round wonder rolling through the air;
I see diminute farms, hamlets, ruins, grave-yards, jails,
factories, palaces, hovels, huts of barbarians, tents of
nomads, upon the surface;

I see the shaded part on one side, where the sleepers
are sleeping—and the sun-lit part on the other side,
I see the curious silent change of the light and shade,
I see distant lands, as real and near to the inhabitants of them,
as my land is to me

(Whitman, 2013: 173)

Para mayor comodidad, y con el fin de visualizar mejor la canción, reproducimos las estrofas de manera íntegra y con los versos debidamente numerados:

Oh, where have you been, my blue-eyed son?
 Oh, where have you been, my darling young one?
 I've stumbled on the side of twelve misty mountains
 I've walked and I've crawled on six crooked highways
 I've stepped in the middle of seven sad forests
 I've been out in front of a dozen dead oceans
 I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard
 And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard
 And it's a hard rain's a-gonna fall

Oh, what did you see, my blue-eyed son?
 Oh, what did you see, my darling young one?
 I saw a newborn baby with wild wolves all around it
 I saw a highway of diamonds with nobody on it
 I saw a black branch with blood that kept drippin'
 I saw a room full of men with their hammers a-bleedin'
 I saw a white ladder all covered with water
 I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken
 I saw guns and sharp swords in the hands of young children
 And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
 And it's a hard rain's a-gonna fall

And what did you hear, my blue-eyed son?
 And what did you hear, my darling young one?
 I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin'
 Heard the roar of a wave that could drown the whole world
 Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin'
 Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin'
 Heard one person starve, I heard many people laughin'
 Heard the song of a poet who died in the gutter
 Heard the sound of a clown who cried in the alley
 And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
 And it's a hard rain's a-gonna fall

Oh, who did you meet, my blue-eyed son?
 Who did you meet, my darling young one?
 I met a young child beside a dead pony
 I met a white man who walked a black dog
 I met a young woman whose body was burning
 I met a young girl, she gave me a rainbow
 I met one man who was wounded in love
 I met another man who was wounded with hatred
 And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard
 It's a hard rain's a-gonna fall

Oh, what'll you do now, my blue-eyed son?
 Oh, what'll you do now, my darling young one?
 I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin'
 I'll walk to the depths of the deepest black forest
 Where the people are many and their hands are all empty
 Where the pellets of poison are flooding their waters
 Where the home in the valley meets the damp dirty prison
 Where the executioner's face is always well hidden
 Where hunger is ugly, where souls are forgotten
 Where black is the color, where none is the number
 And I'll tell it and think it and speak it and breathe it
 And reflect it from the mountain so all souls can see it
 Then I'll stand on the ocean until I start sinkin'
 But I'll know my song well before I start singin'
 And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard
 It's a hard rain's a-gonna fall

3.2. Estructura global del texto: métrica y rima

La estructura global de *A Hard Rain* se despliega de la siguiente manera: Pareado-5versos/Pareado-7 versos/Pareado-7 versos/Pareado-6 versos/Pareado-12 versos. Cuando el lector se enfrenta a un texto, la disposición espacial fijada en el papel conduce al lector ante la posibilidad de conocer el final del propio texto, sin embargo en la canción todo es dinamismo y fluidez, y Dylan es consciente de esta diferencia. Para entronar su conclusión, dobla la cantidad de versos en la última estrofa, lo que crea una tensión entre el espectador y los versos que escupe la canción y que alcanza su clímax con la lluvia atroz. Así pues, nos disponemos a desgranar las dos voces poéticas que preñan la canción de significado:

3.2.1. Primera voz poética: *el eco materno/paterno*

Los dos versos que abren cada estrofa —aquellos que evocan la irremediable pregunta— vuelcan una repetición o anáfora que enmarcan el pasado de la voz poética a la cual se pregunta, apuntando algunos sentidos —vista, oído— y cerrando con una conjura hacia el futuro:

What'll you do now my blue-eyed son?
 Oh, what'll you do now, my darling young one?

Se trata de un pareado —dos versos con rima perfecta— que Dylan diferencia con tres recursos formales y sonoros:

- 1) Una diferenciación musical/conceptual. Dylan comienza *A Hard Rain* con una frase musical inicial en MI MAYOR —«*Where have you been my blue-eyed son?/ Where have you been my darling young one?*»— muy distinta al recurso musical que acompaña a la voz poética del joven, con arreglos en acordes mayores. Ambas voces se encuentran separadas por un SI MAYOR que marca la diferencia entre las dos voces poéticas.
- 2) Con una rima perfecta entre «*son*» y «*one*».
- 3) Con las terminaciones de los versos en sílaba tónica.

3.2.2. Segunda voz poética: el joven

En cuanto a la respuesta poética, fijémonos en la cadencia de la primera frase. Toda la canción muestra una tendencia al yámbico. El yambo es un pie de métrica muy común en la poesía inglesa que comprende una sílaba átona y otra tónica, encadenándose un ritmo zigzagueante en la pronunciación. El idioma inglés tiende naturalmente al ritmo yámbico como el español al endecasílabo. La canción parece como mecerse en sí misma gracias a este recurso métrico que Dylan emplea prácticamente en toda la canción. Ejemplos: «*I saw a white ladder all covered with water/I heard ten thousand whisperin' and nobody listenin'*». Los versos se desvelan como de ida y vuelta del yámbico, llegando al culmen de la frase melódica a mitad de verso: «*I've stumble on the side of Twelve misty mountains*».

Con respecto a las respuestas que articula la segunda voz poética, Dylan concede forma átona a las terminaciones de cada uno de los versos que, unidos a este vaivén con tendencia al yámbico, trepan en un dinamismo huidizo, sordo y esquivo a las terminaciones en rimas y se mantiene en una cadencia percutiva en sílaba átona que forma la terminación «ing». En algunos versos, Dylan recurre a la orfebrería poética, como es el caso del verso 7, donde aprovecha el final de verso para sincopar el primer estribillo «*graveyard/ it's a hard*». De nuevo en el verso 40: «*Hatreds*», que como comenta el crítico literario Christopher Ricks (2016: 354), sobreviene tra-

gado por «*hard*». Hacia el final, como coronación, Dylan marca el final de la canción con una rima:

I start sinking
I start singing

En el nivel fónico, además de estos recursos rítmicos, Dylan aligera y embellece la canción con el uso de aliteraciones, repeticiones de sonidos o fonemas en un verso con finalidad expresiva —«*dozen, dead oceans*»(verso 6)/ «*thousand miles in the mouth*» (verso 7)/ «*with wild wolves*» (verso 12)—, y con algunas rimas internas: «*ten thousand talkers whose tongues were all broken*» (verso 17).

3.2.3. Referencias literarias y estilísticas

Así mismo, la canción parecía referenciar a algunos textos emblemáticos de la literatura y de la antigua balada popular. El libro *Letras* nombra a la balada inglesa medieval de *Nottamund Town* donde aparece el verso «*ten thousand got drown that never was born*», eufemizado en la canción de Dylan por «*I've ten thousand miles in the mouth of a graveyard*», señalando al «no nacido» con el cementerio. Como esclarece el libro *Letras*, la canción también puede hacer referencia a Cad Goddeu —la batalla de los árboles—, un antiguo poema celta que Dylan pudo haber conocido gracias a la versión introducida por el poeta inglés Robert Graves en el libro *La diosa Blanca*. El libro de Robert Graves es citado con frecuencias en los análisis de la canción —tanto en Ricks, como en las notas de Alessandro en *Letras*—.

La frase «*I saw a black branch with blood that keep dripling*» recuerda irremediabilmente a toda una tendencia mitológica que aúna la carne y sangre humanas con motivos vegetales y telúricos; desde la tragedia de Apolo y Dafne hasta Petrarca y el episodio de Pierre de la Vigne de la Divina Comedia de Dante en el Infierno XIII, 43-44 —«*si della scheggia rotta usciva insieme/ parole e sangue*»—. Según el mitólogo Cassirer, la descendencia y transformación del hombre de una determinada variedad de planta, así como la idea de la metamorfosis entre plantas y animales, «constituyen un motivo permanente del mito y de las leyendas mitológicas» (Cassirer, 1998: 234). Atendiendo al *Edda* (el libro más antiguo de la mi-

tología nórdica), la pareja humana primordial fue creada por Odín a partir de dos árboles, Ask y Embla, que se encontraban sobre la playa del océano, así como numerosos mitos suecos, africanos y australianos que evocan la relación entre el génesis humano con el reino vegetal.

En el apéndice del volumen *Bob Dylan: Letras*, traducido por Miguel Izquierdo, Alessandro Carreras apunta que *A Hard Rain* también parece aludir al poema *El spleen* de *Las flores del mal* de Baudelaire: «El alma de un viejo poeta vaga por el desagüe»: «Heard de son of a poet who die in the gutter». El libro traducido por Miguel Izquierdo también identifica la estructura de *A Hard Rain* —los versos que comienzan en «Vi, Oí y Hallé»— con el poema *El Barco Embriagado* de Arthur Rimbaud (2001: 162) —poeta con el que se ha relacionado a Dylan hasta la saciedad—, pero su expresividad y repetición de los sentidos en los versos se asemeja mucho más al ya citado poema *Salut Au Monde* de Walt Whitman —«¿What do you hear, Walt Whitman?/I hear the workman singing and the farmer's wife singing»—, con la apertura del primer verso en interrogativa, y que curiosamente se muestra desaparecido en el volumen de *Letras*. Quizás le influyeran tanto Whitman (en el uso expresivo de la repetición de los sentidos para organizar el texto) como Rimbaud (por su oscuro simbolismo). Si nos parece pertinente resaltar que muchos versos de la estrofa de la canción comparten estructura y métrica con la poetización de Ginsberg en *Howl*: «Moloch whose eyes are a thousand blind windows» (2001: 163). Coincidimos en que el libro de *Letras*, pese a traer a coalición realidades muy posibles de la canción, en contadas ocasiones hace uso de su hermenéutica referencial con cierta ligereza, atribuyéndole unas licencias al texto que a veces alejan a la canción del enriquecimiento en su posible significación.

Las referencias aquí citadas y el lenguaje simbolista parecen indicar que el posicionamiento creativo de Dylan se alejaba del realismo del «objeto» y del «exterior» propio del *Primer Folk Revival* y se interesaba por el «interior» romántico (*mythos*). Dylan siempre ha sido pródigo en imágenes y en recursos sonoros percutivos. En el *Primer Folk Revival*, lo más lejos que pa-

recía entregarse el lenguaje era a la alegoría. La alegoría se encuentra apegada al concepto abstracto, al (*logos*), mientras que Dylan supuso de los primeros cantautores aclamados por el *stablishment* del *Segundo Folk Revival* que parecía interesado decididamente por el lenguaje de símbolo, un territorio en teoría más abierto a la experimentación, al inconsciente y a lo onírico. Para Corbin, el símbolo muestra su independencia de las realidades inmóviles que sugiere la alegoría:

El símbolo propone un plan de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la «cifra» de un misterio, el único medio expresivo que no puede ser aprehendido de otra forma, nunca es explicado de una vez para siempre, sino que ha de ser descifrado continuamente, de la misma manera que una partitura musical nunca es cifrada para siempre, sino que sugiere una interpretación siempre nueva.

(Corbin, 1993: 26)

Si atendemos a esta definición de Corbyn, diremos que el símbolo es «indefinible» y no trabaja tanto con codificaciones abstractas, sino con evocaciones emocionales y significados siempre revisables, ya que intentan encerrar este «misterio», estas «relaciones emocionales complejas». Como decía Dylan, «la canción quiere decir lo que quiere decir»; no hay nada que se pueda expresar de otra manera más que con el símbolo. El verdadero símbolo poético en sí sólo puede ser intuitivo. Según Shelton, una fuente muy cercana a Dylan, el musicólogo Harry Webber, asegura que desde sus años de estudiante en Minesota (Dinkytown), Dylan siempre llevaba bajo el brazo el libro *Antología de los Poetas Simbolistas Franceses* (Shelton, 2010: 57) —una panorámica desde Nerval hasta Apollinaire, según divisó el propio Van Ronk ya en su piso de New York (Scaduto, 1972)—. Por otra parte, otras influencias más libres en el lenguaje parecen aderezar el texto: Dylan ya conocía la literatura de Jack Kerouac —*On the Road*— y Allen Ginsberg —*Kaddish*, *Howl*— cuando llegó a New York y por el tiempo en que escribió *A Hard Rain*.

3.3. Estribillo

En el estribillo, que la canción sugiere que es pronunciado por la segunda voz poética (joven), se observa

una epifora o la repetición de una o varias palabras al final de una frase o verso, en este caso «Hard». Esta repetición crea en el espectador una doble resonancia: el anhelo inminente y la intensidad de la misma «lluvia». Es un torrente secuencial que aumenta en intensidad dramática durante la interpretación elevando la intensidad —de nuevo una diferencia con el texto escrito, que sólo puede expresar esta intensidad por la grafía «ll»—. El agua es principio y final del ser humano, el diluvio bíblico y la premonición de una actualización apocalíptica que purifique al mundo.

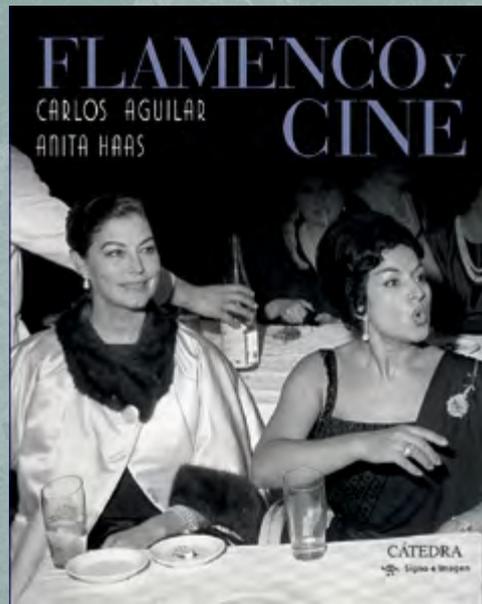
4. Conclusiones

Partiendo de una base estructural y melódica puramente tradicional (la balada de *Lord Randal*), el oscuro lenguaje de *A Hard Rain's a-Gonna Fall* se apoya en una tradición poética de una gran carga simbólica que trabajó primeramente la poesía francesa, y cuya búsqueda oscura de lo inasible venía a remarcar la crisis espiritual y humana del Fin de Siglo XIX —el nihilismo nietzscheano y la crisis de la razón en Kant—, unos postulados estéticos que comenzaban a esbozar las dinámicas sociales propias de los medios de comunicación de masas y la réplica (Warhol). El *mythos* (misticismo) de *A Hard Rain's a-Gonna Fall* se muestra patente en la acepción de un lenguaje que cancela todo realismo o esbozo de representación fidedigna de la realidad (*logos*), toda realidad que cincelaban y esclarecían las antiguas canciones *leftartist* de corte sindicalista del *Primer Folk Revival*, donde Pete Seeger, Lee Hays y Woody Guthrie cantaban desde una ideología clara y definida y animaban a las clases desfavorecidas a la soportabilidad del trabajo con acordes y letras imbuidas del realismo crudo expresadas en el lenguaje del pueblo. En este sentido, la pérdida de las grandes ideologías, de lo asible, deviene en búsqueda de la trascendencia por una superación y depuración del lenguaje en la incipiente obra de Dylan. Con el tiempo, esta tesis sobre la crisis de nuestro tiempo y la obra de Dylan parece comprobarse: los próximos discos del bardo de Duluth incluirán figuras y recursos más propios de las vanguardias europeas —surrealismo, dadaísmo, cubis-

mo—, un estilo aún más acentuado en la fragmentación y los territorios líquidos que marcan la pauta neurótica, sincrónica y fascinante de nuestro tiempo creativo.

Bibliografía

- C. MALONE, Bill y STRICKLIN, David (2003), *Southern Music/ American Music*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- CASSIRER, Ernst (1998), *Filosofía de las formas simbólicas II*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DUNSON, Josh (1963), «Birth of a Broadside», en *Broadside*, 20, New York.
- FERIA VÁZQUEZ, Miguel Ángel (2015), «Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una revisión general de sus vínculos», en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n.º 2, págs. 203-221. Recuperado de: <file:///C:/Users/Jesus/Downloads/47774-Texto%20del%20art%C3%ADculo-91457-1-10-20151102.pdf>.
- HEYLIN, Clinton (1996), *A Life in Stolen Moments*. New York: Schirmer Books.
- IZQUIERDO, Miguel, MORENO, José y CARRERA, Alessandro (2011), *Bob Dylan. Letras, 1962-2001*. Barcelona: Global Rhythm.
- MARGOTIN, Philippe y GUESDON, Jean-Michel (2015), *Bob Dylan. Todas sus canciones. La historia detrás de sus 492 temas*, Barcelona: Art Blume.
- RICKS, Christopher (2016), *Dylan poeta. Visiones del pecado*, Madrid: Los libros de la Catarata.
- ROTOLO, Suze (2008), *A Freenheelin' Time*, New York: Broadway Books.
- SCADUTO, Antony (1972), *Bob Dylan. An intimate biography*, Londres: W. H. Allen.
- SCORSESE, Martín (2005), *No Direction Home*. Paramount Pictures.
- SHELTON, Robert (2011), *No Direction Home. The Life & Music of Bob Dylan*, Londres: OmnibusPress.
- SOUNES, Howard (2016), *Bob Dylan. La biografía*, Barcelona: Reservoir Books.
- WHITMAN, Walt (2013), *Leaves of Grass*. The Electronic Classic Series. Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES%20OF%20GRASS.pdf.
- WILENTZ, Sean (2011), *Bob Dylan in America*, Londres: Vintage.
- WILLIAMS, Paul (2004), *Bob Dylan. Años de juventud*, Barcelona: Ediciones Robinbook.



signo e imagen



www.catedra.com

 @Catedra_Ed

A favor y en contra de la Historia

El cine moderno y el pueblo que falta o el derrumbe de los esencialismos

Irene Valle Corpas

Recibido: 30.10.2019 – Aceptado: 29.11.2019

Titre / Title / Titolo

Pour et contre l'histoire. Le cinéma moderne et le peuple disparu ou l'effondrement des essentialismes
 For and Against History. Modern cinema and the missing people or the collapse of essentialism
 A favore e contro la storia. Il cinema moderno ed il popolo scomparso, o il crollo dell'essentialismo

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El frescor de las nuevas olas comenzó en realidad como un soplo de memoria y de Historia. Para una generación de cineastas de los sesenta, la irrupción de la Modernidad no debía llevar a la desmemoria, el culto a lo fugaz o lo deslocalizado. Contrariamente, trabajando con los restos de la IIGM y en un clima de fuertes tensión geopolítica, recelosos, tales cineastas, sobre todo en europeos, no quisieron olvidar las heridas pasadas o presentes, y las reabrieron contra el consenso amnésico ínsito a los días de «progreso». Se propusieron criticar los grandes ideales que en el horizonte de las grandes transformaciones sociales de posguerra empezaban a marchitarse y apelaron a la creación con imágenes de otros nuevos.

La fraîcheur des nouvelles vagues a commencé comme un souffle de mémoire et d'histoire. Pour une génération de cinéastes des années 60, l'irruption de la modernité ne devrait pas conduire à la démemoration, au culte de l'éphémère ou de la délocalisation. Au contraire, travaillant avec les restes de l'IIGM et dans un climat de forte tension géopolitique, méfiants, ces cinéastes, surtout en Europe, ne voulaient pas oublier les blessures passées ou présentes, mais les rouvrir contre le consensus amnésique inhérent aux jours du «progrès». Ils se sont mis à critiquer les grands idéaux qui commençaient à se faner dans l'horizon des grandes transformations sociales de l'après-guerre et ont fait appel à la création de nouveaux avec images.

The freshness of the new waves actually began as a breath of memory and History. For a generation of filmmakers in the sixties, the irruption of Modernity should not mean forgetfulness, the cult of the ephemeral or the delocalised. On the contrary, working with the remains of the IIGM and in a climate of strong geopolitical tension and major social changes, especially in Europe, such filmmakers, distrustful, did not want to forget past or present wounds, they re-opened them against the amnesic consensus inherent of the days of “progress”. They set out to criticize the great ideals that began to wither on the horizon of the great social transformations of the post-war period and pleaded for the creation of new ones through the use of images.

La freschezza dei ‘nuovi cinema’ cominciò come un soffio di memoria e di storia. Per una generazione di cineasti degli anni Sessanta, l'irruzione della modernità non avrebbe dovuto portare alla dememoria, al culto dell'effimero o del delocalizzato. Al contrario, lavorando con i resti della IIGM e in un clima di forte tensione geopolitica, questi cineasti, soprattutto in Europa, non hanno voluto dimenticare le ferite passate o presenti, e le hanno riaperte contro il consenso amnesico proprio del periodo del “progresso”. Si proponevano di criticare i grandi ideali che cominciavano a svanire all'orizzonte delle grandi trasformazioni sociali del dopoguerra e appellavano alla creazione di nuovi ideali mediante l'uso di immagini.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Nuevas olas, años sesenta, memoria, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.
 Nouvelles vagues, mémoire, années soixante, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.
 New Waves, memory, sixties, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.
 Nuovi cinema, memoria, anni Sessanta, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.



Figura 1

«Estoy cansada, agotada, asqueada, desorientada...», confesaba Vittoria (Monica Vitti), personaje central de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) que pasea su apatía por el encuadre de Michelangelo Antonioni, sin descanso pero sin encontrar consuelo [Fig. 1]. Ni ella ni tanto menos el espectador sabrán a ciencia cierta las razones que motivan su indolencia. Tan solo sabemos que esta atonía vital no se cura. De hecho, persistirá. «Hay algo terrible en la realidad y no sé lo que es» intuía una asustada y quebradiza Giuliana, también interpretada por Vitti en mitad de la densa niebla de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*), ese otro concentrado de angustia que rodara el de Ferrara en 1964 [Fig. 2]. Menos brumosa y lánguida, antes bien enérgica, pero igualmente «golpeada» por las circunstancias, Paula Nelson (Anna Karina), la detectivesca protagonista de *Made in U.S.A.* (*Made in U.S.A.*, Jean-Luc Godard, 1966) merodea por una ciudad de cartón piedra que hace las veces de mundo en pequeño. Ella también



Figura 2

advierte ese «algo terrible» que hay en la realidad, ante el cual ya no solo siente desconcierto sino sobre todo una profunda repulsión: «¿Cómo es que no vomito de estar en este mundo?» [Fig. 3]. Quizá su náusea se manifestase en el momento en el que Paula percibiese ese mismo «olor a muerte» que un año antes notara *Pierrot el loco*, el arlequín guerrillero que se da a la fuga de un París irrespirable en la cinta homónima de Godard.

Por las galerías subterráneas de ese mismo París de náusea ya había andurreado Chris Marker para rodar *El muelle* (*La jetée*, 1962), una fábula distópica que como se sabe bien, discurre en torno a «la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia», pero que, si bien se recuerda con menor frecuencia, era también la historia de «un hombre que tiene miedo» [Fig. 4]. Miedo de las secuelas que ha podido dejar una especie de tercera guerra mundial en el aire envenenado de la ciudad, miedo de los hombres extraños que por allí lo buscan y, sobre todo, miedo de no poder habitar el tiempo en ese futuro que sigue a la devastación y que para él, aunque sea «futuro» es ya totalmente póstumo. Un año después con *La rabia* (*La Rabbia*, 1963), un film ensayo de carácter «poético y político», Pier Paolo Pasolini se coronaría como el mejor representante de este grupo de seres que huelen y sienten el malestar de forma privilegiada, abriendo su pieza con la siguiente pregunta: «¿Por qué nuestra vida está dominada por el descontento, por la angustia, por el miedo a la guerra, por la guerra?» [Fig. 5]. Toda su obra fue un intento por responder a esta preocupación, aunque la consecuencia esencial que de



Figura 3



Figura 4

ella se derivaba ya la había extraído antes, en 1961: «En este mundo ya no se puede vivir, hay que sacar la uñas» concluía tajante *Accattone*, el héroe subproletario de su *opera prima* y que como todos los personajes del universo pasoliniano, existe (aunque morirá en el intento) solo para advertirnos de los infortunios que nos sobrevienen, mas nadie pareció prestarle oídos, ni entonces ni después [Fig. 6].

En efecto, lo primero que encontramos cuando abrimos las páginas de cualquier libro, novela o ensayo dado en los años sesenta, o cuando volvemos a pasar las cintas de los nombres principales de las nuevas olas, es una sucesión de figuras del Apocalipsis, con lo que topáramos era con cadáveres de cualquier tipo y estados mentales desasosegados. Asco, angustia, desorien-

tación, rabia, miedo, descontento, falta de vida, acostumbremos a estas palabras, familiaricémosnos con estas emociones pues son más que usuales, obsesivas, a lo largo de los años sesenta, a pesar de que este decenio haya pasado a nuestro imaginario colectivo como el más festivo y celebratorio de la centuria. En Pasolini, Antonioni, Rohmer, en Vardà, Buñuel, Godard o Marker conceptos como los de Pueblo, Utopía, Historia, Sujeto, Sociedad Vida o Libertad serían drásticamente reconsiderados, puestos en tela de juicio y en algunos casos dados por muertos. Se los habría llevado consigo una expansión económica sin precedentes del campo y la ciudad con los consiguientes flujos migratorios internos (de sur a norte y de las zonas agrícolas a las fabriles), así como la descolonización e industrialización del Tercer Mundo. Y todo ello en un globo que presentaba una división en bloques antitéticos, llegando a amenazar con diluir la organización política vigente hasta entonces en la mayoría de países, a saber, el Estado-Nación con proyectos como los del Plan Marshall.

Tomando algunos nombres y ejemplos escogidos al vuelo, en este artículo haremos un repaso por ese impulso crítico que caracteriza el cine moderno en Europa y que lo llevaría a no querer fiarse de nada, a sembrar dudas sobre imágenes capitales del ideario humanista de posguerra, a fin de reconstruir el mundo en formas más auténticas, esto es, más pegadas a la vida real de las

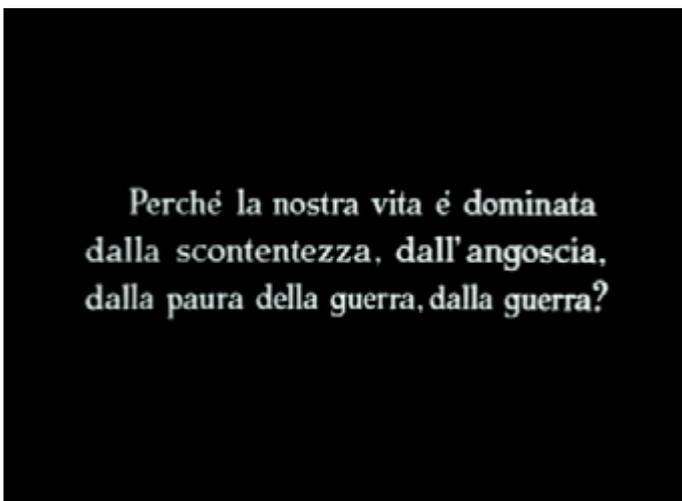


Figura 5



Figura 6

clases populares y más liberadoras para ellas. Nuestra intención es comprobar hasta qué punto la impugnación y la crisis del mundo y el paisaje social del desarrollismo que asociamos con el episodio de revueltas en torno a Mayo del 68, era, sin embargo, perfectamente reconocible en las pantallas de los realizadores y en los albores mismos de dicha etapa histórica.

Podemos comenzar recordando que en 1960 el sociólogo norteamericano Daniel Bell publicó su influyente ensayo *El fin de la ideología*¹ en el que constataba el devenir pragmático y consensual que había tomado la política de su país y por extensión del mundo occidental en la última década. En su país, el también sociólogo Herbert Marcuse, poco antes del estallido de los movimientos *hippie* y juvenil, anunciaba que la lucha antisistémica no podía estar ya guiada por ningún movimiento de masas al estar éste formado por ese nuevo sujeto gris y totalmente absorbido por el sistema que constituía el «hombre unidimensional»: «Las clases trabajadoras en las zonas avanzadas de la civilización industrial están pasando por una transformación decisiva. [...] El “pueblo” que anteriormente era el fermento del cambio social, se “ha elevado” para convertirse en el fermento de la cohesión social» (Marcuse, 1953: 58 y 285). Andy Warhol, quizá el personaje más lúcido y con la mirada más directa de la Norteamérica de los sesenta, parecía darles la razón complacido, como si tal consenso en torno a esta falta aparente de sustantividad, fuera una buena nueva:

Warhol— Alguien dijo que Brecht quería que todo el mundo pensara de la misma manera. Yo también quiero que todo el mundo piense de la misma manera. Pero Brecht pretendía llegar a eso por el comunismo. Rusia lo está haciendo mediante el gobierno: aquí está sucediendo sin intervención de un gobierno fuerte. Entonces, si funciona sin proponérselo, ¿por qué no habría de funcionar sin ser comunista? *Todo el mundo se ve de la misma manera y actúa de la misma manera. Todo el mundo debería ser una máquina. Todo el mundo debería actuar como todo el mundo.*

Entrevistador— ¿A eso apunta el pop art?

Warhol— Sí, tiene que ver con igualar las cosas.

(Tomado de Huyssen, 2006: 257)

¹ (Bell, 1992).

En la aceptación a primera vista sin fisuras por parte de algunos artistas de este fin de la ideología como freno a la igualdad humana, autores como Pasolini veían una apología a la pasividad impuesta por la burguesía a uno y otro lado del Atlántico. Quizá por eso sea precisamente la Ideología el país de donde provenía el cuervo parlante que interrumpe a Ninetto y Totò, padre e hijo respectivamente, en su caminata por los polvorientos campos y senderos de la periferia romana en esa fábula política que es *Pajaritos y pajarracos* (*Uccelacci e uccellini*, 1966). En la cinta de Pasolini, este pájaro vestido de luto y algo cascarrabias, dice ser hijo de la Duda y la Conciencia y venir de este país perdido, donde habita en la calle Carlos Marx, número 70 veces 7. El pájaro ruega a unos pobretones de suburbio romano con los que se encuentra que le dejen andar con ellos, ser su compañero de ruta (*compagno di strada*), pero antes, como es normal, quiere saber a dónde se dirigen: «¿A la derecha? ¿A la izquierda? ¿Recto?». En vista de que Totò y Ninetto siguen su andar hacia delante sin escucharle ni responder a sus preguntas, este cuervo de aire lastimero y piquito de oro, no deja de filosofar, contar parábolas o soltar inmisericordemente, sentencias categóricas con las que él mismo se responde: «Han pasado de moda las ideologías y aquí queda uno hablando ya no se sabe de qué a unos hombres que van, no se sabe a dónde». En efecto, los otros dos, por su puesto, ni caso. A final del camino, el pájaro que se dice profeta (aunque a Ninetto y Totò les recuerde más bien a un policía), declarará sus últimas palabras antes de ser devorado por sus acompañantes: «El camino comienza y el viaje ya ha terminado».

No sería la única vez en el cine de Pasolini que seamos invitados a seguir los pasos de una extraña pareja compuesta por alguien que habla sin cesar y otro que hace oídos sordos a cuanto se le dice y cuyos pasos, al final del camino, nos conduzcan hacia una muerte irremediable. Eso es justo lo que le ocurre a Ninetto, el jovenzuelo danzante que de nuevo encarna al pueblo feliz y despreocupado de la Italia de finales de los sesenta en el cortometraje *Secuencia de la flor de papel* (*La sequenza del fiore di carta*) e integrado en la obra coral *Amor*

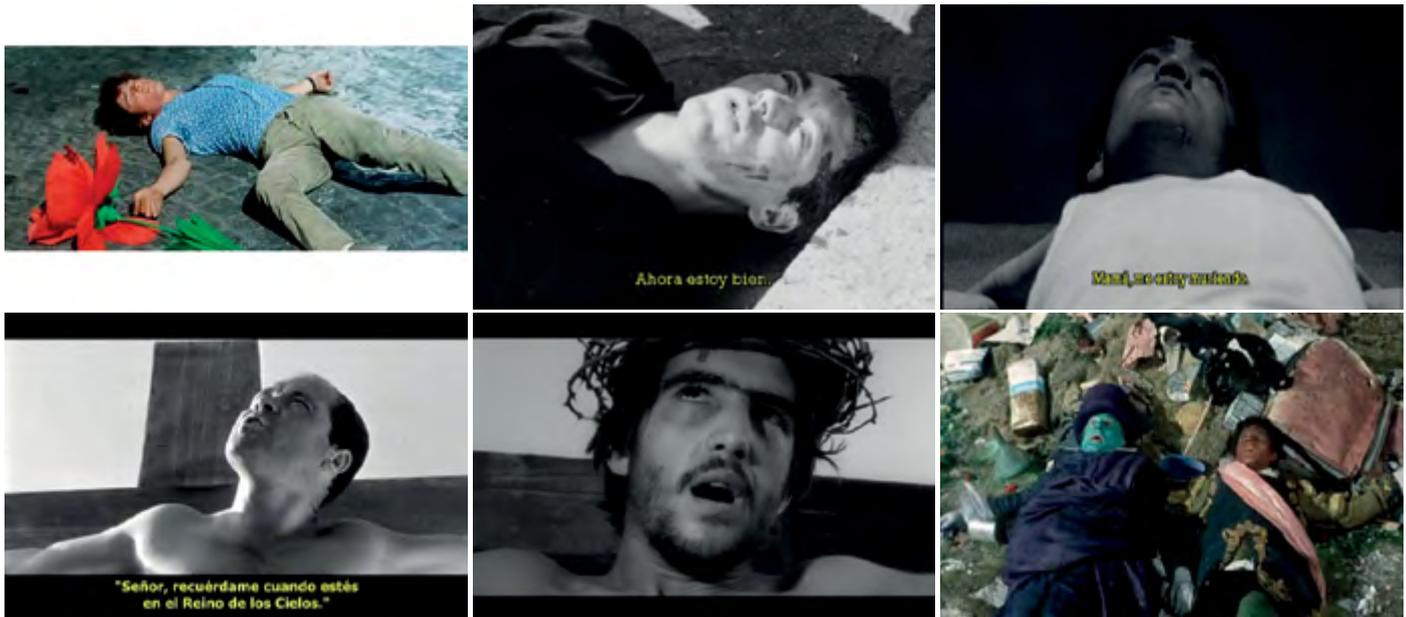


Figura 7

y rabia (*Amore e rabbia*, Bellochio, Bertolucci, Pasolini, Godard, Lizzani, 1969). Otra vez, Ninetto andurrea por una larga vía siendo interpelado por una voz, esta vez, la mismísima palabra de Dios que trata de arrancarlo de su inconsciencia: «*Non mi senti? Sei sordo?*» Al final de su caminata Ninetto, a quien le importa un bledo lo que entona la voz misteriosa, morirá sin entender nada, sin que su sonrisa se borre siquiera, caerá, con los brazos en cruz, sin darse mucha cuenta de qué le ha podido sobrevener, pero muerto al fin y al cabo. Muerto como todos aquellos que le precedieron: como *Accattone*, como el Ettore de *Mamma Roma* (1962) que acaba sus días como un Jesús doliente de Mantegna en un sanatorio de suburbio, como lo hará Stracci en *La Ricotta* (1962) quien también exhala su último aliento en una cruz de madera, la misma que luego acogerá la muerte de Cristo en *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), muerto como lo hará la pobre criada de *Teorema* (1968) que asciende a los cielos como una santa y luego es enterrada y como le ocurrirá a los dos pobretones de ¿Qué son las nubes? (*Che cosa sono le nuvole*, 1968) que son arrojados a la basura ya sin vida. Ninetto acaba muerto como todos los *ragazzi di vita* que las pierden, como las pierden sus cuervos-profetas que dudan y sus

Cristos rebeldes a los que nadie atiende [Fig. 7]. Con la muerte del pueblo, de la ideología y de la consciencia, así es como empieza y acaba la década para Pasolini. No resulta extraño entonces que asegurase encontrarse a la deriva, se sabe «expulsado del futuro», «amando el mundo que odio», porque hace tiempo que nadie quiere escucharlo y se siente solo, «solo como un cadáver en la morgue»².

Salvando las distancias pero en franca correspondencia con este sentir, este es el mismo escenario que encontramos en uno de los grandes films de Resnais, que abordan el problema de la memoria y la inserción del ser en la Historia. Nos referimos a *La guerra ha acabado* (*La Guerre est finie*), una película algo anterior, de 1964, con guión de Jorge Semprún. En los años sesenta, en pleno momento de «apertura» de la dictadura franquista, un miembro del Partido Comunista Español afincado en París, realiza incursiones clandestinas a España para organizar las actividades de la resistencia. Sobrevive inventando falsas vidas y nombres en clave, y saltando de amante en amante, de ciudad en ciudad, de un arrabal periférico a otro no menos gris (los H.L.M de Ivry o

² Versos tomados de (Pasolini, 1997).

Aubervilliers donde vivían los refugiados españoles). En un momento dado, invadido por la rabia, explota:

A nadie le gustaría saber lo que tengo que decir sobre España. Ni siquiera yo estoy seguro de que me guste. La pobre, infeliz España, la España heroica. Estoy harto. España se ha convertido en la buena conciencia lírica de la izquierda. Un mito para veteranos de guerra. Mientras 14 millones de turistas pasan en España cada año sus vacaciones. España no es más que un sueño para los turistas o la leyenda de la Guerra Civil. [...] España ya no es el sueño del 36 sino la verdad de 1965, aunque sea desconcertante.

La guerra ha acabado es un film totalmente reflexivo, carente de «acción» en una extraña mimesis con la situación política de Europa a mediados de los sesenta. Las huelgas se anuncian y se esperan pero «todo se mueve y nada cambia»³. En esta, como en tantas cintas del momento, la crisis de la izquierda y sus intelectuales pasa por la crisis personal de los personajes. Carlos, como Fabrizio, el joven protagonista de *Antes de la revolución* (*Prima della Rivoluzione*, Bernardo Bertolucci, 1964) [Fig. 8], también tiene «nostalgia del presente». Sabe que

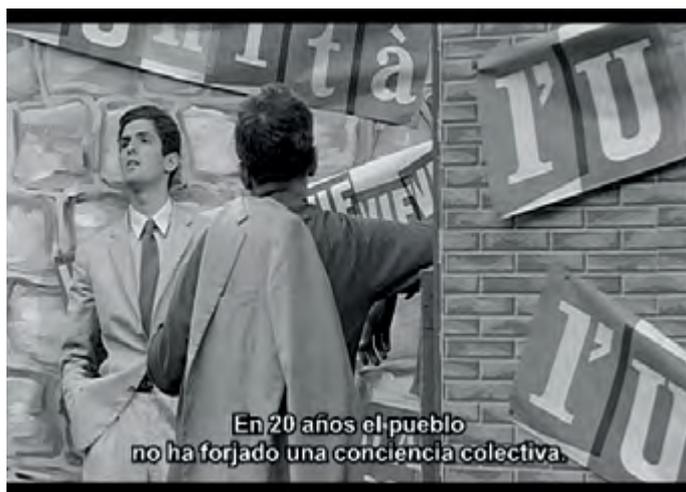


Figura 8

³ Recordemos, como comenta Nuñez Laiseca, que 1962 marca el comienzo de la erosión del consenso social interno que se había procurado el régimen y que terminaría por romperse a partir de la recesión económica de 1967. En 1963 se produce un levantamiento minero al que le siguieron diversas protestas a lo largo de los años —contra la Ley de Prensa e Imprenta, la instalación de bases militares estadounidenses, el confinamiento de los presos políticos en la cárcel de Burgos, etcétera— que van generando un cada vez más intenso clima de protesta y activismo político, al que el régimen respondió con una represión de simétrica intensidad. (Laiseca, 2006).

la Historia va en una dirección opuesta a lo esperado y que el pueblo al que apela (en el caso de Bertolucci, la clase obrera italiana y en Resnais, la España popular de antes de la guerra), está absolutamente ausente —desaparecido también de la pantalla, pues en ambos casos se convoca y se describe a un sujeto que jamás aparece en el film—. O sea que además de sordo y muerto el pueblo era un fantasma.

En escasos años, decimos, los más elevados ideales y las más grandilocuentes palabras empezaban a oxidarse —o incluso a pudrirse— en su contacto con un corrosivo y homogeneizante poder del mercado, tanto para homologar a las clases como para lavar la memoria. Como el de pueblo, otro de esos nobles principios que se amarillean y despiertan el recelo de los intelectuales es el de Paz. En 1957 el gobierno franquista, ya entonces convertido en una camarilla de tecnócratas del Opus Dei, había conseguido ingresar en la OCEC y el FMI sin grandes trabas diplomáticas y celebraba sus «25 años Paz». Para algunos era más que obvio, por tanto, que la «Paz de Franco», se parecía demasiado a la «Pax americana, lavado de cerebro súper económico» que Godard denunciara en *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses*, 1967), o sea, una forma de ocultación de los crímenes cometidos y de la miseria política del presente, bajo la bandera del crecimiento y al auspicio de los programas económicos norteamericanos [Fig. 9]. Muchos vieron en los discursos sobre la paz ante todo una llamada colectiva a exorcizar cualquier elemento cuyo recuerdo pudiera enturbiar el pacífico progreso, ya proviniese del presente o del pasado. Paz definía un estado de falsa tregua, de sometimiento acallado y violencia velada que por mucho que el estado se obstinase en disipar, eventualmente (y pongamos por caso que lo hizo al término de la década) estallaría. Para muchos, paz era una palabra que actuaba como fachada de una situación menos equilibrada. Con el andar de los años las llamadas al litigio y al combate se sentirán cada vez más improrrogables. Se hará necesario denunciar el consenso social como el lado opuesto a la política e introducir sujetos nuevos. Se irá gestando una suerte de rabia que acaba en llamada a la agitación y la violencia contra todo pilar intocable del edificio social.

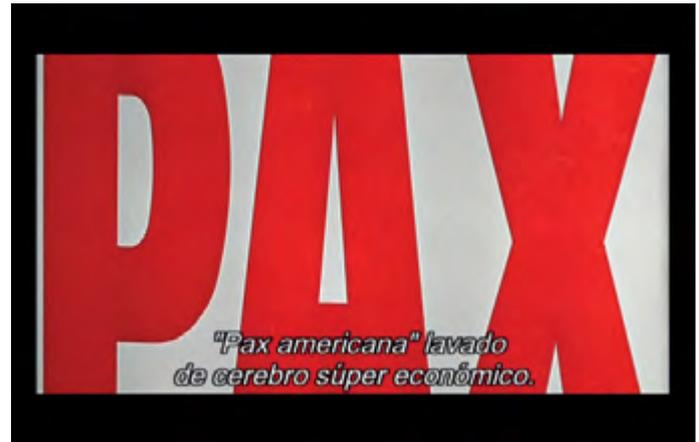


Figura 9



Figura 10

Hasta entonces, durante los años sesenta, en distintos ejemplos podemos comprobar que «paz» —una palabra que con suerte podía pronunciarse solo en Europa y los EE. UU.— se convertirá en sinónimo de un deseo de olvido colectivo, del estatismo y de la imposición del silencio. Esta afirmación cobra su sentido si se acuden a los primeros minutos de *Le Joli Mai* subtítulos «escenas que ocurren en el mes de mayo de 1962, la primera primavera de la paz». En ellos los directores Chris Marker y Pierre Lhomme entrevistan a ciudadanos escogidos un poco al azar sobre qué posible significado pueden tener para ellos esas dos palabras, paz y felicidad, por entonces tan cacareadas. Las respuestas son directas: comer bien, dormir bien y buscar un hueco en esa gran ciudad y en esos nuevos tiempos que se abren. Los realizadores les instigan a que digan más, a que profundicen en sus planas respuestas, a que den su verdadera opinión sobre los problemas y conflictos reales que subsisten. Es en sus pequeñas quejas, en sus silencios incómodos y sus negativas a hablar de

política donde podemos leer los recelos, el descontento, el miedo, donde podemos ver que esa paz medrosa estaba llena de grietas y tan solo era muda en apariencia [Fig. 10]. Otros simplemente se reían recordando que Pax no era más que el nombre de una marca de lejía⁴.

«¿Por qué negar la necesidad evidente de memoria?», ¿por qué negar que el dolor aún permanece en el recuerdo? inquiría por su parte Marguerite Duras, en el guión para *Hiroshima mon amour*, película dirigida por Alain Resnais que daría en 1959 el pistoletazo de salida a esa modernidad cinematográfica⁵. «Me olvido de Hiroshima, de Auschwitz, de Budapest, del Vietnam, del salario mínimo, de la crisis de la vivienda, del hambre en la India. Lo he olvidado todo. Salvo que como me llevan al principio de todo, desde ahí deberé empezar de nuevo». Así presentaba Godard al espectador y a sí mismo, con cierta ironía y otra dosis de pesadumbre, la

⁴ Véase la entrada sobre la Lejía Pax en (Baudrillard, 1970: 202-204).

⁵ Hemos analizado esto en (Valle y Arozamena, 2018).

situación precaria e indiferente de relación con el dolor de los otros y con aquel amontonado en la memoria reciente en que la sociedad de consumo había sumido a sus ciudadanos en la citada *Dos o tres cosas que sé de ella*. Por eso cabía la posibilidad de que tales palabras rescatadas del pasado fueran empleadas en una vuelta de hoja, para describir el presente como una simple extensión de los errores dado un contexto nuevo. Por ejemplo, si a Pasolini la Democracia Cristiana se le antojaba una prolongación del proyecto de Mussolini y no se mordió jamás la lengua al hablar de «neofascismo», para Godard el término «Ocupación» encontraba un nuevo sentido en el contexto de entrega sistemática del tiempo de vida y la subjetividad de la gente a la producción, que tendrá su correlato en la expropiación de cada vez más enclaves de la ciudad. Denunciará entonces, como hizo en sus ensayos fílmicos de mediados de la década una «Ocupación» a color, hecha con grúas, imágenes y deseos, pero igualmente invasiva.

Al historizarla, «Libertad» era otro de esos nobles principios que en su vieja formulación ya no encontraban encaje sencillo en este nuevo paisaje social porque era utilizada con fines denigrantes en el clima de la Guerra Fría o parecía no tener ya mucha sustancia real. Volvamos a *Accattone*, esa tragedia de descampado, y recordemos el momento en el que su miserable protagonista, ladrón y proxeneta, completamente desahuciado por las circunstancias, se sienta un instante y afirma: «soy un ciudadano libre» [Fig. 11]. El espectador no puede más que pensar en que tal estatuto no va a mejorar en nada su indigencia vital. Es libre para vagabundear y morir-se de hambre, poco más. En *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), Nana, una humilde chica de provincias que acaba ejerciendo la prostitución en las calles de París para poder pagar la renta, también hace un discurso sobre la libertad y la autodeterminación aunque las cosas de las que dice ser responsable son tan poco trascendentales y su vida, esa de la que es dueña y libre de vivir, vale tan poco que el discurso es en realidad una negación de sí mismo [Fig. 12]. Su libertad es la misma libertad que encontraremos en los carteles *entré libre* de *Dos o tres cosas que sé de ella*, una libertad para



Figura 11



Figura 12



Figura 13

consumir los días en un suburbio monótono y venderse como prostituta al mejor postor [Fig. 13]. Una libertad tan nimia como la que goza el vendedor que aparece al comienzo de *Le Joli Mai*, que dice trabajar de nueve de la mañana a ocho de la tarde, y solo entonces al volver a casa, se siente «libre» para no pensar, ver la televisión y discutir con su mujer.

Por supuesto, no se trata de que Godard y sus camaradas no crean en la libertad tal y como tradicionalmente se ha definido este supuesto pilar de la democracia y la cultura occidental, esto es, como una búsqueda de la independencia y autodeterminación de los sujetos con respecto a sus actos, vale decir, una liberación de sus

capacidades y actividades (ya sean de tipo creativo, sexual, ideológico, etc.). No está negando esa necesidad de emancipación humana cuando en *Made in U.S.A* Godard dispara sobre la palabra Libertad [Fig. 14], como haría Pasolini unos años antes en *La Rabia* al mostrar los cuerpos colmados de balazos de víctimas de la escabechina de Argelia mientras recitaba *Libertad*, el célebre y simbólico poema de Paul Éluard fechado en 1942 [Fig. 15] [Fig. 16]. O cuando en *La gaya ciencia* (*Le Gai savoir*, Jean-Luc Godard, 1969) escribe «ser libre» (*être libre*) en el sujetador de una bella modelo de lencería y lo monta junto a fotografías de víctimas del exterminio nazi y de la masacre de Vietnam [Fig. 17]. En ninguna de las tres



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

fotografías encontramos a un ser libre, nos dice Godard, aunque la poca libertad de la que disfruta ella como representante de una sociedad de consumo (también de su cuerpo) parece haberse erigido sobre la desgracia de los otros. Desde luego que en estos ejemplos y en otros que podrían ser citados, no se trata de una negación de los poderes humanos. Y mucho menos en alguien como Godard que en sus primeros trabajos cinematográficos, imbuido por ciertas lecturas fenomenológicas, aboga por una libertad de la consciencia y el pensamiento y la imaginación sobre el mundo, incluso en las situaciones más banales —como se puede apreciar en la escena del metro en *Banda aparte* (*Band à part*, 1964) [Fig. 18] en la que los protagonistas se empeñan en producir una imagen distinta del espacio en el que se encuentran precisamente usando su libertad para mirar de un modo distinto, película por lo demás, consagrada a cantar al libre albedrío humano. Solo que en ciertos momentos, las cosas cambian, «las cosas son como son».

Más bien lo que ocurre en estos autores que viven en esta época tan convulsa, es que sienten la necesidad de preguntarse por las condiciones de posibilidad de dicha Libertad entendida en abstracto y sin contextualizar, si tal palabra es utilizada como arma política en la Guerra Fría o cuando funciona simplemente como un sustantivo que da un poco de lustre a su acompañante (libertad de mercado, libertad de consumo, libertad de explotación sexual, pero libertad *made in usa*, diría Godard sencillamente). Las atrocidades de la guerra de Argelia, aquella definida en *El soldadito* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1963) como «una guerra sin convicción» y de tantas otras que recorrieron la década (Vietnam o Palestina-Israel, por no hablar de las dictaduras de América Latina) provocaron una brecha en el corazón del discurso humanista internacional, que chirriaba al ser cotejado con la actuación de los ejércitos y de los diplomáticos occidentales en terceros países⁶. Terminada la guerra, la filosofía que daba sustrato a ese pueblo ahora ausente, el humanismo, no tiene, a juicio de Henri Lefebvre, nada más que aportar que falsas doctrinas ofi-



Figura 18

ciales y servir de entretenimiento para intelectuales de izquierda nostálgicos: «El viejo humanismo “clásico” hace tiempo que ha terminado, y mal, su carrera. Está muerto. Su cadáver, momificado, embalsamado, pesa y hiede. [...] El viejo humanismo encontró la muerte en las guerras mundiales, durante el aumento demográfico que acompaña a los grandes exterminios, ante las exigencias brutales del crecimiento y la competición económica» (Lefebvre, 1968: 125). En las pantallas de los cineastas más avezados lo que encontraremos será entonces, un compromiso absoluto por situar los elementos en su presente e ir a la raíz de las cosas. Y como la Paz o la Ocupación, ¿por qué no podríamos dudar de la Libertad?

Por todo lo dicho, como apunta Font, «la primera exigencia del nuevo cine [es] evitar la *tabula rasa* del pasado y abrir un estado de cuentas ficcional para entender las contradicciones del presente y orientarse en una situación política confusa» (Font, 2002: 167). Este modo de reflexionar no debía dejarse arrastrar por profecías sino tratar de volver a conectar la vida a la realidad con todas sus consecuencias para dilucidar qué había podido ocurrir. «Libertad», «pueblo», «paz», a todo había que darle una vuelta de tuerca. Entre tanto recelo se temió incluso que las mismas relaciones humanas estuviesen en peligro, que la desconexión entre sujetos hubiese alcanzado tal punto de crisis que se hubiese convertido en frío silencio o guerra desatada. La vida en sociedad

⁶ Véase (Ross, 2008: 90).

también estaba en liza. Así pues, otra opción con la que contaban los cineastas además de la sospecha ante los grandes ideales era exhibir la violencia en crudo. Si el proletariado no iba a acabar con la burguesía, además de refugiarse en los más desheredados y en los individuos perdidos, también quedaba esperar a ver cómo esta se autodestruía a sí misma. O quizá ni tan siquiera esperar a que ocurriese sino fantasear con su posibilidad. Se suceden así los distintos films apocalípticos más o menos alegóricos o burlescos donde las clases medias se dan a sus bacanales de consumo que solo pueden terminar como el rosario de la aurora porque en ellas dan rienda suelta a sus pasiones mortíferas. Desde las fiestas decadentes y poco dulces de Fellini o incluso Warhol (que son la otra cara de aquellas fiestas de la incomunicación de Antonioni), los discretos pero perversos encantos de la burguesía de Buñuel, los puñetazos, las explosiones con sangre de bote y los carnavales atroces de Godard —desde *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965) a *Made in U.S.A* (*Made in U.S.A*, 1966) o *Week-end* (*Week-end*, 1967)—, los atascos infernales que rueda Jacques Tati, las parejas en perpetuo conflicto entre sí en Fassbinder o directamente las orgías sádicas y ceremonias lacerantes como la que filmara Pasolini con *Saló, o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), un exceso y una fuerza corrosiva saturan el cine moderno. Una ráfaga de agresividad que tendrá lugar en espacios igualmente inhumanos —que parecieran diseñados para tales hecatombes— lo recorre. No es casual que Godard entregue armas a cada vez más personajes de sus fábulas y ensayos filmicos sobre la sociedad moderna, a niños, turistas, profesores, niñeras que las usan para matarse entre sí o tirotear al espectador y agujerear la pantalla de cine; o que la apatía y la tensión acumulada en el Antonioni de los sesenta acabe en hongo de fuego liberador con objetos de consumo volando por los aires en *Zabriskie point*, fechada justo en 1970. Estas es, por ejemplo, la idea que se desprende de un pasaje de los *Cinétracts* (*Cinétracts*, Marker, Garrel, Godard, Bonan, Fromanger, Gorin, Loiseleux, Raynal, Resnais, 1968) en la que se intercalan imágenes de manifestantes gravemente heridos por la policía porra en mano junto

a unos cartones que irónicamente invocan: «En medio de la civilización moderna la (R)épública y la libertad serán aseguradas y el progreso y la independencia, y la paz habrán triunfado. Hace falta que viva la República y la Francia». El verdadero rostro de la paz y el consenso social, era una faz ensangrentada [Fig. 19]. El paso natural tras la desconfianza era la guerrilla.

A falta de la utopía, una creencia férrea en que, la sociedad entendida como una competencia entre sujetos esta acabaría por descomponerse rápidamente y deshacer al sujeto, podía servir para paliar un poco la desesperanza y ver con más tino la realidad. No faltarán las distopías si no como forma de redención sí al menos como manera de mostrar la violencia latente



Figura 19

que irá *in crescendo* y que no podía hacer sino explotar a partir del 68. En consecuencia durante los sesenta los intelectuales sellarán una alianza con lo marginal frente al consenso generalizado y el aburguesamiento de los trabajadores y ante ese «hombre» en abstracto y sin historia que predicaban ciertas corrientes humanistas. Con mucha menor frecuencia encontraremos cantos a las masas de trabajadores pobres como ocurriera en la inmediata posguerra —y cuya mejor traducción en el plano filmico fue el Neorrealismo italiano— ya que lo frecuente será un interés ascendente por aquellos que quedan en las lindes de la sociedad y cuyas vidas están fuera de los esquemas impuestos.

Los viejos lazos con la realidad se han diluido, de que ya no existen los grandes héroes ni las historias trascendentes sino esta amalgama de alteraciones que requieren ser pensadas y a las que solo queda mirar con los ojos de aquellos que más las sienten en su carne: el proletariado urbano, el desarraigado, el antihéroe, sin clase y sin fronteras, las mujeres siempre subalternas, el personaje anónimo, o con la mirada de una colectividad presa de la realidad cotidiana y perdida en un tiempo y un espacio que empiezan a serle ajenos. Sobre *Banda aparte* dirá Godard: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión» (tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 229). Desde Monsieur Hulot a los sujetos vaporosos de Antonioni, las marginales y traumatizadas figuras del cine alemán y sueco, los jóvenes de vidas maltrechas de la cinematografía inglesa, los alternativos del *underground* neoyorquino o los rebeldes del nuevo cine latinoamericano, a los personajes del cine moderno el mundo se les ha hecho duro, se les ha hecho extraño. Es entonces cuando se impondrá la necesidad de rehacer las formas de socialidad y de vida en común para que esta no acabe en neurosis o batalla sangrienta del todos contra todos. Aunque para ello hubiere que seguir mirando atrás o, por ejemplo, dirigir el foco hacia «otros pueblos» no contaminados por el veneno del progreso.

Pues, en efecto, mientras los solemnes pueblos nacionales de Europa se extinguían y sus grandes ideales se daban de bruces contra su propia memoria, a comienzos de los sesenta el Tercer Mundo hablaba de otros pueblos y sujetos. O como diría el poeta italiano, también en *La rabia*, «un nuevo problema estalla en el mundo, se llama Color [...] Otras voces. Otras miradas. Otros bailes. [...] Debemos aceptar que hay infinitas vidas que quieren, con inocente ferocidad, entrar en nuestra realidad». Desde mediados de los cincuenta y con una fuerza que no se disipará hasta bien entrados los setenta, en Occidente, los terceros países adquirieron un valor primordial a la hora de adoptar una postura de una oposición al sistema. Un primitivismo entusiasta recorrió la década. Muchos alzaron la vista fuera e identificaron que felizmente en estos pueblos y en sus movimientos de liberación había un rechazo a aquellos principios que ahogaban a los países más enriquecidos. Como advierte Hal Foster «este desplazamiento es propio de la posguerra y de la resistencia del tercer mundo y está claramente relacionado con la politización de muchas disciplinas» (Foster, 1985: 45-70). En *Cuba sí* (1961), uno de los documentales poéticos en los que Marker viaja con su cámara por un *Pequeño planeta* que está perdiendo sus bordes, la voz del narrador observa: «¿De qué está hablando la gente en el mundo en este momento? De la gente, de los países y de animales fabulosos, de Argelia, de Francia, de América, del espacio, del tiempo, del Congo, de Laos, de África y de formas que tomarán durante la segunda mitad de este siglo, la violencia y la plegaria. El Apocalipsis también estaba escrito. Era el libro más caro del mundo. Fue entonces cuando en el mundo nos pusimos también a hablar de Cuba». Estos espacios y sujetos periféricos se convertirán pronto en referencias ideológicas más que geográficas. A medida que pasen los años sus rasgos «otros» harán de ellos objetos de un interés cada vez más intenso, pues serán percibidos como terceros espacios, focos de resistencia y posos de energía alternativa. Y sobre todo, sabremos que ese color, como argumentaba James Baldwin, «no es una realidad humana o personal, es una realidad política» (Baldwin, 1963: 88).

En todo caso una pregunta flotaba en el aire: «¿qué es el pueblo?», o mejor dicho «¿podemos aún hablar de la existencia de un pueblo?». Sin duda alguna esta cuestión está en el centro de las preocupaciones de intelectuales y creadores, sus ecos resonarán a todo lo largo de la década y hasta en los setenta y por supuesto se encuentra detrás de un entendimiento distinto de la Historia que ya no seguirá ninguna línea recta hacia su resolución (pues esta no parecía llegar o si se la seguía acabaríamos como los personajes de Pasolini, muertos al final del camino), sino que desde entonces, la Historia se bifurcará tantas veces como pueblos, minorías y voces existen. A pesar de que dicha pregunta suscitó las respuestas más variadas (el pueblo como proletariado urbano, el pueblo como conjunto de oprimidos y marginales, el pueblo como el otro que no somos o la desaparición del pueblo), una cosa parecía estar clara: para responder a dicha cuestión era necesario reformular, cuando no hacer caer, la visión del sujeto trascendental, el modelo de sociedad individualista y su historicidad teleológica para arribar a otra noción de sujeto y de vida en común, así como a otras temporalidades posibles. En alguna ocasión Deleuze, que sintió un enorme respeto por el cine moderno y su propuesta política, situó al filósofo y al artista en el mismo plano compartiendo un sufrimiento común y una tarea titánica:

Carecemos de resistencia al presente. La creación de conceptos apela en sí misma a una forma futura, pide una tierra nueva y un pueblo que no existe todavía [...]. El arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que falta. [...] Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente.

(Deleuze y Guattari, 1993: 110-111)

Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban siempre por unir o bien que no había que unir.

En el cine clásico el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente. [...] En el cine americano, en el cine soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. [...] Pero muchos factores iban a comprometer esta creencia [...] En síntesis, si hubiera un cine

político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe o no existe todavía... «el pueblo falta».

(Deleuze, 2015: 286-287)

Y lo hubo. A pesar de que en este artículo nos hayamos quedado en el lado sombrío de la Historia, ciertamente, los artistas habrían de hacer emerger algo, otra cosa, a partir de lo que ya les es dado, a partir de lo que falta. Pero principalmente, se verían en la tesitura de aceptar que todo, desde el sujeto al tiempo y la vida, se hace plural y está en liza. «Mis películas —afirmaba Godard— se inscriben en una corriente de la izquierda europea que va de derrota en derrota, en una hermosa corriente romántica [...] En cierta manera, el cine ha sido siempre una operación de duelo y de reconquista de la vida» (tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 335-336). El cine moderno en Europa se caracterizó entonces por un fuerte deseo por interrogar, experimentar con y vivir una realidad que en el fondo dejaba la puerta abierta a la posibilidad de rehacerlo todo (tanto en el cine como en la «vida»). Había llegado el momento de rehacer principios (políticos y poéticos) que daban por asentados, luchar contra sus propios conceptos, ponerlos en el tiempo. Por eso Marker, después de haber reflexionado durante casi dos horas, concluye *Le Joli Mai* haciendo una oda a la libertad, ahora sí, ya no como algo trivial sino como una conquista, como una aptitud de aquellos hombres que «son capaces de interrogar, de rechazar, de abordar, de pensar o simplemente de amar».

Bibliografía

- AIDELMAN, Núria y DE LUCAS, Gonzalo (ed.) (2010), *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona: Intermedio.
- BALDWIN, James (1963), *The Fire Next Time*, Nueva York: Penguin Books.
- BAUDRILLARD, Jean (1970), *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI.

- BELL, Daniel (1992), *El fin de las ideologías. Sobre el agotamiento de las ideas políticas en los años cincuenta*, Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- DELEUZE, Gilles (2015), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1993), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- FONT, Domènec (2002), *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona: Paidós.
- FOSTER, Hal (1985), «The “Primitive” Unconscious of Modern Art», *October*, 34, págs. 45-70.
- HUYSEN, Andreas (2006), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Ana Hidalgo.
- LEFEBVRE, Henri (1968), *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Ediciones 62.
- MARCUSE, Herbert (1953), *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona: Planeta Agostini.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica (2006), *Arte y política en la España del desarrollismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PASOLINI, Pier Paolo (1997), *La religión de mi tiempo*, Barcelona: Icaria.
- ROSS, Kristin (2008), *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- VALLE CORPAS, Irene y AROZAMENA, Alejandro (2018), «Leer/ver dos veces hasta olvidar: elementos alegóricos y falso documental en *Hiroshima mon amour*», Hugo López Castriello y Pedro José Mariblanca (ed.), *Olvidar/Forgetting- Brumaria Works #9*, Madrid: Brumaria, págs. 671-693.



DOSSIER

Medios audiovisuales y música popular
Médias audiovisuels et musique populaire
Audiovisual media and popular music
Media audiovisuali e musica popolare

Fran Ayuso - Josep Pedro, ed.

Medios audiovisuales y músicas populares: Comunicación, representación y diversidad en la esfera mediática

Fran Ayuso - Josep Pedro

Este dossier aborda las relaciones entre los medios audiovisuales y las músicas populares desde una perspectiva comunicativa. Ante la multiplicidad y complejidad de textos, caminos y sinergias, el objetivo es analizar la producción de sentido y las estrategias e interacciones comunicativas a partir de distintos casos de estudio, que nos remiten a diversas situaciones y contextos. En ellos se abordan una importante variedad de cuestiones en torno a las interacciones entre imagen y música, la historia de los medios de comunicación y de los géneros musicales, y las implicaciones políticas, identitarias, raciales y de género de la producción audiovisual, tanto en el siglo XX como en el XXI.

A modo de introducción cabe señalar que, en consonancia con la tradición de la semiótica y los estudios literarios y culturales, indagamos en la relación entre medios audiovisuales y músicas populares en relación a aspectos textuales y pragmáticos. Así, asumimos una noción amplia del texto (escrito, visual, verbovisual, musical...), e incidimos también en los contextos, situaciones y efectos generados en el ámbito de la comunicación. La música constituye un lenguaje compartido por todo tipo de sociedades, capaz de vencer prejuicios, saltar barreras culturales y conectar emocionalmente con todo tipo de públicos. De la misma forma, es capaz de generar todo tipo de odios.

Como práctica cultural generalizada, la música es capaz de generar espacios sensibles y vasos comunicantes en los que se construyen identidades, se refuerzan prácticas sociales, se desbordan emociones, se perfilan

formas de reconocimiento social y se articulan redes transculturales. Efectivamente, estos procesos tienen un resultado material y simbólico en las prácticas cotidianas de las personas. De ahí que suponga un medio extraordinario para reflexionar acerca de cómo se articulan los procesos y las transformaciones sociales: cómo se construyen miedos y pesadillas, cómo se potencian sentimientos y anhelos; de qué manera se perfilan nuevos paisajes, insólitas aventuras; desde qué supuestos se refuerzan viejas doctrinas o se transforman las tradiciones; con qué paradójica fecundidad contribuye la globalización a los procesos de hibridación.

La música y las imágenes, así como las interconexiones que se producen entre las mismas, no solo constituyen instrumentos esenciales para comprender el mundo en que vivimos y el lugar que en él ocupamos, dentro de una determinada línea de tiempo; sino también representaciones culturales que condicionan las formas de ver, escuchar y entender las distintas realidades que nos conforman. La relación que se establece entre un elemento de la banda sonora y un elemento de la banda imagen genera una articulación que permite producir distintos sentidos, matices y ambigüedades.

Desde la etapa del cine silente, cuando un pianista acompañaba rítmica y melódicamente a las imágenes en movimiento, la música y el cine han mantenido una fructífera relación, que fluye en ambos sentidos y altera la percepción tanto de las imágenes como de los sonidos y músicas. Al entrar en contacto con las imágenes, la música puede reforzar o anticipar una determinada

emoción, también recordar un sentimiento pasado; es capaz de adentrarnos en el clima sonoro de un género concreto o de situarnos en un lugar y un tiempo reconocibles. Asimismo, puede actuar como elemento definitorio de un personaje o como instrumento dinamizador de la acción y, de manera asincrónica, puede abrirnos espacios de significación más allá de las imágenes a las que acompaña. Con el paso del tiempo, se han ido instaurando y asimilando ciertas pautas sonoras que, al ser reconocidas, remiten a unas coordenadas simbólicas y referenciales relativamente precisas.

Aunque, en virtud de su índole artística y poética, la música no se deja conducir hacia un resultado objetivo; conjuga ritmo, melodía y armonía con interacción comunicativa, llamada y respuesta e improvisación. De igual manera, el montaje de imágenes tiene una función poética, por la capacidad que tienen las mismas de variar su sentido y posición simbólica al entrar en contacto unas con otras. «Más allá de la operación puramente técnica», señala Abril (2003: 126), el montaje implica «un principio de organización cognitiva y textual» que supone siempre dos fases: «una analítica en la que el sujeto de la enunciación desmembra unidades o significantes y una sintética, de reconstrucción y resemantización».

Ya Charles Chaplin advertía que el cine guarda una mayor relación con la música que con cualquier otro arte. A sus apreciaciones podemos añadir las de Vázquez Montalbán (2000: XII), quien plantea la interesante sugerencia de que «la canción es un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete» —y de las imágenes que acompañan a la música o son suscitadas por ella, cabría añadir. Este camino nos lleva a considerar la importancia central de los imaginarios visuales que se forman en torno a las músicas populares. Incluyen imágenes de cantantes, músicos, discos, videoclips, cine, series, publicidad, videojuegos, etc., y en esos espacios se construyen y reconstruyen tanto las propias músicas como como las narrativas y ficciones que, impregnadas de músicas, mutan en su naturaleza y sentido.

Se vuelve necesario repensar todas estas cuestiones en un momento en que el audiovisual se ha convertido

en un magma multiforme que ha terminado devorando a medios tradicionales como el cine.¹ Este universo audiovisual nos provee de un torrente de imágenes y sonidos por medio de diferentes pantallas de uso diario (para más sobre la pantalla contemporánea, véase Márquez, 2015). En este fecundo paisaje abundan las rupturas o la permeabilidad de las antiguas fronteras, y las influencias y las relaciones dialógicas circulan en múltiples direcciones. Al mismo tiempo, los contenidos se tornan vulnerables a operaciones de apropiación y reelaboración, y su conocimiento se ha vuelto cada vez más fragmentario por la influencia de redes masivas como YouTube o Instagram. Es en este terreno en permanente transformación donde surgen propuestas como *Clímax* (Gaspar Noé, 2018), que mediante una puesta en escena que potencia lo coreográfico y lo corporal sobre lo narrativo acaba fundiéndose con los videoclips del dj Kiddy Smile, que hace de sí mismo en el film. Tampoco tiene reparo en convocar a esta *rave* lisérgica a Cioran, Murnau, Bataille, Pasolini o Fassbinder. Otro ejemplo sería la forma en que el colorido que caracteriza la ropa y los bailes de cierta cultura africana, en sintonía con los ritmos *hip hop*, se convierte en un adorno *prêt-à-porter* en el videoclip *Made For Now* de Janet Jackson y Daddy Yankee, o en una reivindicación de las raíces africanas en la obra de la rapera de origen zambiano Sampa The Great, cuya composición y videoclips *Final Form* emplea la afirmación «*Black Power!*» como grito de guerra. Otro caso destacable es el videoclip *This is America*, de Childish Gambino, que desde la forma del plano secuencia construye una serie de imágenes potentes e impactantes que se dispersan en una multiplicidad de referentes y casos reales ocurridos en EE.UU., y que lo convierten en un complejo artefacto audiovisual de denuncia y reflexión.

Los artículos de este dossier nos aproximan a distintos medios, objetos y perspectivas, a múltiples lugares y tiempos históricos. Tres de ellos están vinculados a

¹ En el libro que Ángel Quintana dedica al cine en la era digital advierte que «el cine considerado como un medio de expresión surgido de la mecanización de la sociedad del siglo XIX se ha convertido en una pieza más de una serie de procesos característicos del siglo XXI en los que la informatización de la cultura ha acabado generando nuevas formas de ver y de poseer el mundo» (2011: 37).

la televisión, si bien en distinta forma: Begoña Gutiérrez Martínez analiza el papel de la música en *Mad Men*, una serie de televisión contemporánea ambientada en la década de 1960; Pedro Cravinho investiga la actuación televisada de Josephine Baker en Lisboa en el año 1960, durante la dictadura Estado Novo (1933-1974); y María García Celdrán y Enrique Encabo reflexionan en torno a las audiencias juveniles y la educación musical tomando como casos de estudio *Operación Triunfo* y *La Voz*. Otros dos artículos están dedicados al cine musical: María Aparisi se centra la representación de la identidad afroamericana y la negritud en el cine musical de Hollywood de las décadas de 1930 y 1940, y Teresa Fraile en el cine musical español de la década de 1960, inmerso en el tardofranquismo y la apertura internacional. Además, Marcelo Jaume indaga en la complicada relación entre el jazz y el videoclip contemporáneo, y Michael Arnold examina la economía cultural y la representación aurática en la escena indie a través del caso de Pony Bravo.

El análisis de Gutiérrez Martínez revela el modo en que las relaciones establecidas entre la música y las imágenes que dan cuerpo a la serie se desarrollan en varios niveles de interacción, que contribuyen a la construcción de sentido ya sea por continuidad, contraste o ambivalencia. Estas operaciones posibilitan diferentes lecturas que ahondan en la dualidad que caracteriza tanto al personaje principal como al conjunto de la serie. Resulta muy interesante apreciar el modo en que diferentes elementos de la puesta en escena aportan tonalidades que, al interactuar con los colores sugeridos por la banda musical, enriquecen la experiencia del espectador e inciden en la complejidad de temas como el deseo, el desengaño, el éxito, la frustración o las problemáticas sociales e históricas. Tratándose de una serie ambientada en la década de 1960, resultan de gran interés tanto las elecciones musicales que afirman su precisión histórica como las que introducen anacronismos.

1, 2, 3... *al escondite inglés* (Zulueta, 1969) constituye un ejemplo de cine contracultural en la España de los años 1960. Una década marcada por el auge del turismo y una voluntad aperturista por parte del régimen, que no mermaba la represión que se vivía en las calles.

Acontecimientos de carácter internacional, como la celebración en 1969 del Festival de Eurovisión en España, eran instrumentalizados institucionalmente como un lavado de cara de la dictadura. Precisamente, la película de Zulueta se centra en la celebración de un festival similar para criticar «la visión unívoca de España ofrecida hacia el extranjero por los medios de comunicación gubernamentales» y plasmar las tensiones que se vivían en el plano social. Esta visión crítica se articula en la música, valorando las influencias del pop, rock, soul y *funk* frente a la música melódica que dominaba el panorama nacional; y a nivel formal, por la experimentación visual en la composición de videoclips de influencia psicodélica y de arte pop. La relevancia de la televisión ocupa un lugar de autorreflexión en el filme, pues suponía una oportunidad para experimentar con nuevos formatos y corrientes musicales en programas como *El último grito*.

Aparisi Galán elabora una análisis crítico de un cortometraje y un filme interpretados por la cantante de jazz Billie Holiday para identificar los estereotipos raciales y de género y situarlos en el marco de las dinámicas de rechazo y deseo identificables en la construcción de la negritud en el cine de la primera mitad del siglo XX. Estas prácticas de construcción de identidades dicotómicamente racializadas, que normaliza la superioridad de la identidad «racial» blanca, se insertan en la tradición colonial, en las que la animalización e infantilización del subalterno sirve como punto de contraste para conformar la identidad blanca acomodada. En los ejemplos expuestos se analizan prácticas como la del *blackface*, recurso fetichista de identificación y rechazo de la negritud.

En el marco de la investigación histórica sobre el jazz en Portugal, Cravinho examina las implicaciones políticas de la actuación de Josephine Baker en 1960. Contextualiza la dictadura portuguesa (Estado Novo), explora las múltiples caras de Baker —bailarina, cantante, espía y activista—, y analiza la retransmisión y la interpretación musical a partir de trabajo bibliográfico y de archivo. Marcada por la elección de *Terra Seca*, una canción de Ary Barroso vinculada a la experiencia de las personas negras, la interpretación televisada de Josephine Baker en la Radio y Televisión de Portugal (RTP)

se revela como una forma de oposición a las políticas coloniales portuguesas, en consonancia con el compromiso político adquirido por la artista afroamericana. De forma paradójica y subversiva, la aclamada Josefina Baker fue capaz de celebrar su negritud y de cuestionar el colonialismo portugués en la propia televisión pública de un régimen de extrema derecha, que la empleaba como aparato ideológico sujeto a la censura.

El artículo de Jaume ahonda en la relación ambivalente del jazz con la noción de «música popular» y el videoclip contemporáneo. Pese a su vínculo histórico con el cine y su protagonismo en el audiovisual de otras épocas, el jazz no tiene un espacio de representación habitual en el videoclip contemporáneo, hecho que invita al autor a examinar los posibles motivos de esta relación conflictiva. El texto discute numerosos ejemplos en relación a sus modos de relato. Reflexiona sobre la condición instrumental e improvisatoria del jazz y aborda la relación del jazz con el pop y con el *hip hop*, señalando que, frente a la actitud conservadora del jazz más influido por el pop, el contacto e hibridación con la música rap tienden a generar una mayor experimentación en el audiovisual.

García Celdrán y Encabo contextualizan la relación preeminente de los jóvenes con las tecnologías de la información y la comunicación. Influyen en el modo de pensarse a sí mismos y en el lugar que ocupan en un mundo que es a un tiempo local, global y deslocalizado. Hablemos de «millennials» o de «nativos digitales», se dan ciertas características relacionadas con la sobreinformación, la pantallización, la interconexión, la cultura visual y la interactividad, que condicionan poderosamente la relación que mantienen con el entorno. La educación musical es uno de los ámbitos que se ve alterado por este ecosistema tecnológico. El estudio de formatos televisivos de gran audiencia, como *La Voz* y *Operación Triunfo*, permite indagar en sus mensajes y valores respecto a la educación musical. Conceptos como éxito y fracaso, esfuerzo y disfrute, o compañerismo e individualismo son puestos en juego en espectáculos televisivos similares al *reality*, dependientes de los índices de audiencia y asociados a toda una serie de productos de consumo.

El análisis de Arnold sobre el grupo sevillano Pony Bravo en tanto representante de la escena musical *indie* indaga en el original estilo musical y visual del grupo, que conecta con una variedad de tradiciones tanto globales como locales, generalmente representativas del sur geográfico y cultural. El autor explora la inflación del capital subcultural en torno a la música *indie* —resultado de la aproximación y el solapamiento de lo *indie* con lo *mainstream*—, así como las estrategias empleadas por distintos participantes para afirmar y proclamar su identidad y pertenencia a la escena. En este proceso, aplica con solvencia y originalidad los conceptos de economía cultural y de aura, llevando algunos de los planteamientos de Walter Benjamin al mundo del *indie* y la industria musical actual.

Agradecimientos

Este artículo, así como la edición del dossier dedicado a la relación entre medios audiovisuales y músicas populares, se enmarca en dos proyectos de investigación financiados en los que han participado de manera independiente los autores: «Interculturalidad, Biopolítica y Tecnologías de género», financiando por la Generalitat Valenciana, referencia: AICO/2017/123; y «Problemas públicos y controversias: diversidad y participación en la esfera mediática», financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, referencia: CSO2017-82109-R (MICINN).

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2003), *Cortar y pegar: la fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid: Cátedra.
- QUINTANA, Ángel (2011), *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- MÁRQUEZ, Israel V. (2015), *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2000), *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

Sonidos en serie

Interacciones entre imagen y música en *Mad Men*

Begoña Gutiérrez Martínez

Recibido: 26.09.2019 – Aceptado: 18.10.2019

Titre / Title / Titolo

Série sonore. Les interactions entre l'image et la musique dans *Mad Men*
 Serial sounds. Interactions between image and music in *Mad Men*
 Suoni seriali. Interazioni tra immagine e musica in *Mad Men*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La serie televisiva *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015) está ambientada en la década de 1960 en Nueva York y versa principalmente sobre el universo de la publicidad. Su banda sonora, de gran riqueza y variedad, contiene tanto temas compuestos ad hoc, como otros preexistentes. Nuestro objetivo es analizar las interacciones que se establecen entre imagen y música en la primera temporada de la serie empleando la metodología de análisis textual. Examinaremos su mundo sonoro, así como las sensaciones que produce para explicitar la experiencia de los espectadores. Con este fin, diseccionaremos diferentes escenas de la primera temporada en las que suenan temas musicales característicos de este texto audiovisual. En primer lugar, nos centraremos en los procesos creativos desarrollados por el compositor David Carbonara y la supervisora musical Alexandra Patsavas, responsables de la música de *Mad Men*. En segundo lugar, analizaremos distintas escenas en las que suenan los siguientes temas: «A Beautiful Mine» (RJD2, 2006); «Band of Gold» (Don Cherry, 1955); «On The Street Where You Live» (Vic Damone, 1956); «P.S. I Love You» (Bobby Vinton, 1967); «The Great Divide» (The Cardigans, 1996); «Água de beber» (Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, 1965); «Mad Men Suite» (David Carbonara, 2007); y «Don't Think Twice, It's All Right» (Bob Dylan, 1963). Por último, en las conclusiones exponeremos cómo interactúa la música con las siguientes dimensiones del texto audiovisual: elementos formales de la serie; narrativa; y precisión histórica.

La série télévisée *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015) se déroule dans les années 1960 à New York et traite principalement l'univers publicitaire. Sa bande-son, de grande richesse et variété, contient aussi des thèmes composés ad hoc que des préexistants. Notre objectif est d'analyser les interactions établies entre image et musique dans la première saison de la série en utilisant la méthodologie d'analyse textuelle. Nous allons examiner son monde sonore, ainsi que les sensations qu'il produit pour expliciter l'expérience des spectateurs. À cette fin, nous allons disséquer des différentes scènes de la première saison où les thèmes musicaux caractéristiques de ce texte audiovisuel sonnent. Dans un premier temps, nous allons nous concentrer sur les processus créatifs développés par le compositeur David Carbonara et la superviseuse musicale Alexandra Patsavas, responsables de la musique de *Mad Men*. Deuxièmement, nous analyserons des différentes scènes dans lesquelles sonnent les thèmes suivants : «A Beautiful Mine» (RJD2, 2006); «Band of Gold» (Don Cherry, 1955); «On The Street Where You Live» (Vic Damone, 1956); «P.S. I Love You» (Bobby Vinton, 1967); «The Great Divide» (The Cardigans, 1996); «Água de beber» (Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, 1965); «Mad Men Suite» (David Carbonara, 2007); et «Don't Think Twice, It's All Right» (Bob Dylan, 1963). Enfin, dans les conclusions, nous expliquerons comment la musique interagit avec les dimensions suivantes du texte audiovisuel: éléments formels de la série; narrative; et précision historique.

The television series *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015) is set in the 1960s in New York and deals mainly with the advertising universe. Its soundtrack contains both original and pre-existing pieces of music. Our goal is to analyze the interactions that are established between image and music in the first season of the series, employing textual analysis. We will examine its musical world, as well as the sensations that this world produces, in order to specify the experience of the spectators. To this aim, we will analyse different scenes from the first season where we can listen to characteristic musical themes of this audiovisual text. First, we will focus on the creative processes developed by composer David Carbonara and music supervisor Alexandra Patsavas, both responsible for *Mad Men's* music. Secondly, we will analyze different scenes in which the following themes sound: «A Beautiful Mine» (RJD2, 2006); «Band of Gold» (Don Cherry, 1955); «On The Street Where You Live» (Vic Damone, 1956); «P.S. I Love You» (Bobby Vinton, 1967); «The Great Divide» (The Cardigans, 1996); «Água de beber» (Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, 1965); «Mad Men Suite» (David Carbonara, 2007); and «Don't Think Twice, It's All Right» (Bob Dylan, 1963). Finally, during the conclusions we will explain how music interacts with the following dimensions of the audiovisual text: formal elements of the series; audiovisual storytelling; historical accuracy.

La serie televisiva *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015) è ambientata nella New York degli anni '60 e tratta il mondo della pubblicità. La colonna sonora, di grande ricchezza e varietà, contiene tanto brani fatti ad hoc, come musica pre-esistente. Il nostro obiettivo è analizzare le interazioni che si instaurano tra immagine e musica nella prima stagione della serie utilizzando la metodologia d'analisi testuale. Esamineremo il suo mondo sonoro, così come le sensazioni che produce per capire l'esperienza degli spettatori. A tal fine, analizzeremo diverse scene della prima stagione in cui ascoltiamo diversi brani musicali. In primo luogo, ci concentreremo sui processi creativi del compositore David Carbonara e il suo supervisore musicale Alexandra Patsavas, responsabile della musica di *Mad Men*. In secondo luogo, analizzeremo diverse scene che presentano le seguenti canzoni: «A Beautiful Mine» (RJD2, 2006); «Band of Gold» (Don Cherry, 1955); «On The Street Where You Live» (Vic Damone, 1956); «P.S. I Love You» (Bobby Vinton, 1967); «The Great Divide» (The Cardigans, 1996); «Água de beber» (Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, 1965); «Mad Men Suite» (David Carbonara, 2007); e «Don't Think Twice, It's All Right» (Bob Dylan, 1963). Per finire, nelle conclusioni esporremo in che modo la musica interagisce con le seguenti dimensioni del testo audiovisivo: elementi formali della serie; narrativa; e precisione storica.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Sonido, música, serialidad, imagen, *Mad Men*.
 Son, musique, sérialité, image, *Mad Men*.
 Sound, music, seriality, image, *Mad Men*.
 Suono, musica, serialità, immagine, *Mad Men*.

1. Introducción

La serie televisiva *Mad Men* (Mathew Weiner, 2007-2015) está ambientada en la década de 1960 en Nueva York y versa principalmente sobre el universo de la publicidad. Su banda sonora, de gran riqueza y variedad, fue creada por David Carbonara y contiene tanto temas compuestos *ad hoc* como otros preexistentes. Destaca el trabajo de la supervisora musical Alexandra Patsavas y su compañía Chop Shop Music Supervision. Nuestro objetivo es analizar las interacciones que se establecen entre imagen y música en la primera temporada de la serie. Se trata de una temporada estrenada el 19 de julio del 2007 y compuesta por trece episodios. Examinaremos su mundo sonoro, así como las sensaciones que produce, para explicitar la experiencia de los espectadores. Con este fin, diseccionaremos la cabecera y diferentes escenas de la primera temporada en las que suenan temas musicales característicos de este texto audiovisual.

Para ello, emplearemos la metodología de análisis textual, que consiste en realizar una lectura al pie de la letra del texto audiovisual seleccionado, tratando de desvelar la experiencia del espectador. Nos fijaremos en las interacciones que se establecen entre la narrativa, los diálogos, la imagen, el contexto en el que está ambientada la serie y la música, destacando el papel de esta última. La perspectiva que adoptamos abarca las disciplinas de la teoría filmica, la teoría psicoanalítica y la semiótica. Prestamos atención a la teoría cinematográfica en tanto que analizamos elementos formales y compositivos de la imagen como los tipos de planos empleados, los elementos del atrezzo susceptibles de contener carga simbólica o metafórica, y la utilización de una determinada fotografía. De la teoría psicoanalítica nos interesa el concepto de ambivalencia, es decir, «la presencia simultánea, en relación con un mismo objeto, de tendencias, actitudes y sentimientos opuestos» (Laplanche y Pontalis, 2004: 20). Además, puesto que focalizamos nuestra atención en una selección de temas musicales, cuyo significado establece en muchos casos una relación de contraste y/o semejanza respecto a la

imagen y la narrativa de la serie, adoptamos esta terminología extraída de la disciplina semiótica.

A continuación, vamos a exponer los tres apartados que componen este artículo. Se corresponden con el estado de la cuestión, el análisis y las conclusiones. En primer lugar, reflexionaremos acerca del contexto mediático en el que se estrena la serie, sus protagonistas y su música. Nos centraremos en distintos textos periodísticos y académicos que componen el estado de la cuestión. En segundo lugar, focalizaremos nuestra atención en el análisis de la serie. Introduciremos a los creadores de la banda sonora, David Carbonara y Alexandra Patsavas, destacando la figura profesional que representa cada uno de ellos. Profundizaremos acerca de las interacciones entre imagen y música, prestando especial atención a las siguientes canciones de la banda sonora extradiagética de la serie: «A Beautiful Mine» (RJD2, 2006); «Band of Gold» (Don Cherry, 1955); «On The Street Where You Live» (Vic Damone, 1956); «P.S. I Love You» (Bobby Vinton, 1967); «The Great Divide» (The Cardigans, 1996); «Água de beber» (Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim, 1965); «Mad Men Suite» (David Carbonara, 2007); y «Don't Think Twice, It's All Right» (Bob Dylan, 1963). Por último, en las conclusiones exponeremos cómo interactúa la música con las siguientes dimensiones del texto audiovisual: elementos formales de la serie; narrativa; y precisión histórica. Comprobaremos que los temas musicales interactúan con las dimensiones del texto por continuidad, contraste y ambivalencia

2. Contexto mediático, personajes protagonistas y música en 'Mad Men'

Tanto en el ámbito académico como en el periodístico, la serie *Mad Men* ha sido objeto de estudio en múltiples ocasiones. Encontramos diversos textos que versan acerca del contexto mediático y social en el que se estrena; las figuras del héroe y la heroína protagonistas; y la banda sonora. El periodista y escritor Brett Martin (2017: 24) sitúa la serie en la «primera oleada de la ter-

cera época dorada» de la televisión, junto a otras como *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2007), *The Wire* (David Simon, 2002-2008), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013) o *Deadwood* (David Milch, 2004-2006). La académica Concepción Cascajosa destaca el público objetivo al que se dirige esta ficción audiovisual: «jóvenes, urbanos y de clase media-alta» (2010: 12). Se trata de unos telespectadores que han sido nombrados como «agentes de la interpretación», «microcríticos» y «hermeneutas» de un universo «teleshakesperiano», pues son «hijos de sus lecturas, de sus gustos, de su compleja cultura» (Carrión, 2011: 29).

En el ámbito de los estudios sobre narrativa y análisis audiovisual, el publicista Don Draper, protagonista de la serie, ha sido definido como un personaje que «se afana en prescindir de toda referencia legal que no sea la suya propia, ahogando su identidad y su semblante en una oscuridad inasequible» (Vargas-Iglesias, 2014: 12-13). El trayecto que recorre es «el nuevo periplo del (post)héroe» (García, 2014: 140-141). Su pupila Peggy Olson, quien comienza a trabajar en la Agencia Sterling Cooper como secretaria y consigue triunfar como publicista de éxito, es considerada por la guionista Isabel Vázquez como «una heroína clásica, limpia, honrada, cabal» (2015: 10). Esta autora nombra a Clarice Starling, protagonista de *El silencio de los corderos* (*The Silence of The Lambs*, Jonathan Demme, 1991), como un personaje inspirador para Peggy, pues ambas, «a pesar de su juventud, de su candidez, de su fragilidad, no parece(n) intimidada(s) por las procaces insinuaciones de sus compañeros de oficina» (2015: 11).

Respecto a la música de *Mad Men*, en el ámbito periodístico distintos artículos sobre la serie destacan su banda sonora por la sutileza (Moore, 2015), la precisión histórica (Starr, 2012; Navarro, 2015) y la melancolía (Sutcliffe, 2009) que desprende. En el ámbito académico destaca un capítulo de libro que se centra exclusivamente en la música de la serie. En su análisis, Anderson desarrolla las dos misiones que, a su juicio, cumple la banda sonora de la serie. Por un lado, es rigurosa respecto a la década de 1960 en la que se ambienta *Mad Men*. Por otro lado, opera como crítica, es decir, contrapunto

al imaginario mostrado en la pantalla. Se refiere a ciertos momentos de incongruencia y comentario crítico que desafían y complican la memoria colectiva que los espectadores tienen respecto a la época que es representada en la pantalla. Estas disonancias nos hablan de la desafección popular que recorre tanto «las dimensiones personales y profesionales de los personajes», como «todo el período» (Anderson, 2011: 77). Pues se trata, según el autor, de una época (los 60s) «donde la sensación de decepción, desilusión y agotamiento era tan palpable —si no más— de lo que es hoy» (Anderson, 2011: 83). Tal y como el espectador va a comprobar a continuación, el análisis de *Mad Men* que presentamos en este artículo establece algunos planteamientos similares al estudio de Anderson. Además, como ya hemos adelantado, aportamos de forma extendida un análisis al pie de la letra y en profundidad de las imágenes y la música, donde aplicamos diferentes presupuestos teóricos que provienen de la teoría cinematográfica, el psicoanálisis y la semiótica.

3. Análisis

El compositor David Carbonara revela aspectos importantes del proceso creativo que ha desarrollado para componer los temas de la banda sonora original de la serie en el documental *Componiendo Mad Men* (*Scoring Mad Men*, Lions Gate Films, Inc., 2018). Explica cómo priorizó la idea de crear sonidos y melodías sencillas para la primera temporada. De esta manera, compuso distintos temas que conectan a las parejas de la serie. Para Don, protagonista del relato, y Betty, su esposa y madre de sus hijos, compuso la melodía «Mad Men Suite». Se trata de una canción que suena en diferentes capítulos. Por ejemplo, al final del segundo capítulo cuando Don llama por teléfono al psicoanalista de Betty y éste le habla acerca de la ansiedad de su esposa. En este instante, el tema musical pareciera que anunciase una cierta crisis que acechase a este matrimonio. Retomaremos esta cuestión más adelante, según avance el análisis de la serie. Del mismo modo, el jefe de Don, Roger y su secretaria y amante,

Joan, tienen el tema jazz «Lipstick», donde destacan los sonidos del saxofón, el trombón y la base acústica. Lo escuchamos en el sexto capítulo, cuando Joan organiza un *brainstorming* con las secretarias de la empresa y Roger acude para observar a Joan con deseo.

Como hemos avanzado en la introducción, en el ámbito sonoro de la serie destaca Alexandra Patsavas, supervisora musical. Se trata de una figura profesional encargada de cuestiones legales y presupuestarias relacionadas con los derechos de adquisición y autorización de la música (Anderson, 2011: 73). De acuerdo con Patsavas, quien ha trabajado en otras series de éxito como *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, Shonda Rhimes, 2005) y *The O.C.* (Josh Schwartz, 2003-2007), su perfil profesional consiste en «apoyar la visión del productor» porque «la música trae algo poderoso al medio visual, ya sea televisión, cine o videojuegos» (Trakin, 2006). Anderson se refiere a Patsavas como «una de las supervisoras más consumadas de la década» (2011: 73). De hecho, en 2006 fue nombrada Entertainment Marketer of the Year por la revista *Advertising Age*.

3.1. «A Beautiful Mine» música contemporánea para introducirnos en un tiempo pasado

En la cabecera de *Mad Men* suena el inicio de «A Beautiful Mine» de Ramble Jon Krohn (RJD2), una canción contemporánea de música electrónica perteneciente al disco *Magnificent City Instrumental* (Decon, Project Blowed, 2006). Este tema, junto a «The Great Divide» (The Cardigans, 1996) son, como vamos a tener ocasión de comprobar, los únicos contemporáneos que los espectadores de la serie vamos a escuchar en la primera temporada (Anderson, 2011: 74). En «A Beautiful Mine» suena una melodía repetitiva acompasada con dos elementos de la imagen: un ventilador con un movimiento constante que destaca en la parte derecha de la imagen; y un zoom out de la cámara cuyo alejamiento también es constante y repetitivo (ver Figura 1).



Figura 1. Una figura frente a una realidad en la que destaca el movimiento de un ventilador.

El sonido de la batería se intensifica al tiempo que el entorno del personaje, que se presenta como frágil e inmaterial, se desvanece (ver Figura 2). A continuación, un redoble de batería acompaña a la caída de la figura negra que protagoniza la cabecera (ver Figura 3). La melodía constante vuelve a adquirir protagonismo durante la caída. Justo cuando la figura negra parecía predestinada a chocar contra el suelo se produce un corte en la imagen. En el instante final de esta cabecera la figura negra aparece sentada en un sillón negro (ver Figura 4). Se trata de una imagen que coincide en el tiempo con el sonido de un *scratch* en la banda sonora. Este sonido podría advertir al espectador de que algo aparentemente incomprensible acaba de ocurrir, pues hasta este momento parecía imposible parar la caída en picado de la figura negra. Esta mira ahora hacia un fondo blanquecino mientras sujeta un cigarrillo con la mano



Figura 2. El entorno inmaterial se desvanece.



Figura 3. La figura negra cae.



Figura 4. La figura negra aparece sentada en un sillón.

derecha. En la imagen se inscribe el nombre de la serie en mayúsculas. La palabra «MAD» es presentada en color rojo, mientras que «MEN» aparece en negro. Los colores hablan del contraste y también de una posible dualidad que recorre la serie (ver Figura 4).

3.2. *Band of Gold*: un tema musical que recorre el piloto

Tras el último corte en negro de la cabecera comienza el capítulo piloto titulado «Smoke gets in your eyes». Se corresponde también con el título de una canción popular compuesta por Jerome Kern para el musical *Roberta*, estrenado en Broadway en 1933 y adaptado a la gran pantalla dos años después por el director William A. Seiter. Este musical, protagonizado por Irene Dunne, Fred Astaire y Ginger Rogers, fue un éxito de

público. La serie lanza un mensaje a los espectadores. Leemos el título de la serie en mayúsculas, que significa literalmente «hombres locos». Al mismo tiempo, una nota de piano da la señal al coro para que comience a sonar en la banda sonora la introducción del tema «Band of Gold» interpretado por Don Cherry. Se trata de un fragmento en el que cuatro o cinco voces cantan al unísono imitando el estilo *Doo-wop*. A continuación, el mensaje advierte al espectador de que *Mad Men* es un «término acuñado a finales de la década de 1950 para describir a los ejecutivos publicitarios de la Avenida Madison». Esta locura a la que se refiere el título de la serie se extiende de forma genérica, desde este instante, a los ejecutivos del mundo de la publicidad, cuyo centro neurálgico es la Avenida Madison de Nueva York. La introducción musical va *in crescendo*. Junto a las voces son reconocibles una batería y un piano. El último enunciado, «ellos mismos lo acuñaron», cambia la percepción del mensaje ya que dejamos atrás la idea de que *ellos eran vistos como locos*, para reconocer que *ellos se veían a sí mismos de este modo*. O sea que no solamente participaban de una cierta locura, sino que, además, eran conscientes y, quizá, alardeaban de ella (ver Figura 5).



Figura 5. Un enunciado explicativo sobre los personajes y el contexto de la serie.

En el instante en el que empezamos a escuchar la voz de Don Cherry, en la imagen nos adentramos en el Lenox Lounge (ver Figura 6). En este club actuaron grandes artistas de jazz como Billy Holiday, Miles Davis o John Coltrane. Además, el local fue patrocinado por uno de los poetas del «Renacimiento de Harlem» (*Har-*



Figura 6. Los espectadores nos adentramos en el Lenox Lounge.



Figura 7. Don Draper es presentado como un personaje solitario.

lem Renaissance), Langston Hughes, y por el activista por los derechos de los afroamericanos Malcom X. Este hecho trae a colación uno de los fenómenos clave de la década de 1960 en la que está ambientada *Mad Men*: los movimientos contraculturales relacionados con el movimiento afroamericano por los derechos civiles en EE.UU. En esta época, una parte de la población norteamericana encabezó luchas «por un mundo mejor y por una sociedad más libre e igualitaria» (Eguizábal Maza, 1998: 393), reivindicaciones que forman parte del trasfondo contextual de la serie.

El cantante Don Cherry grabó esta versión de «Band of Gold» en 1955, época en la que alcanzó la quinta posición en las listas de éxitos de EE.UU. Se trata de un tema musical que nos sitúa en la época en la que está ambientada *Mad Men*, contribuyendo así, a capturar los detalles de un tiempo pasado. Pese a que esta primera temporada de la serie transcurre en el año 1960, nosotros afirmamos que los temas musicales de la década de 1950 nos sitúan en la época en la que está ambientada la serie, pues, como señala McDonald, «las modas, bromas, novelas, películas, automóviles, eslóganes publicitarios, música de los años 50 no cambiaron completamente el 1 de enero de 1960» (McDonald, 2011: 117). Porque la década de 1950, como «entidad coherente cultural» no empieza y acaba en un año claro y preciso, ya que más bien se trata de un «constructo cultural» susceptible de abarcar distintas décadas (Breines en McDonald, 2011: 117). «Band of Gold» trae reminiscencias de la figura musical del *crooner* o cantante

melódico con un estilo similar al de Frank Sinatra o Bing Crosby. El culmen de este estilo, que encuentra sus referencias principales en el *Bel canto* operístico y en los intérpretes vocales de jazz, se produjo entre las décadas de 1940 y 1960. Es posible enmarcar el glamour que lo envuelve en el contexto que rodeaba al sector publicitario en la década de 1960. El «anillo de oro», que da título a esta canción pop, es un símbolo de compromiso. Explícitamente se refiere a la alianza con la que los enamorados representan su unión fiel, sincera y perpetua en la ceremonia matrimonial.

Un movimiento de cámara lateral llama nuestra atención acerca del protagonista Don Draper, representado en la Figura 7 como un personaje solitario sentado de espaldas. Su figura y su postura son iguales que las de la figura que hemos visto anteriormente en la cabecera. De esta manera, a través de la rima visual, se señala la continuidad entre la cabecera y la primera escena de la serie. Conforme avanza el tema «A band of Gold», descubrimos que trata sobre la importancia del amor sincero y el compromiso matrimonial. Fijémonos en la letra de la canción que suena al tiempo que se desarrolla esta escena en la que el protagonista busca inspiración para su nueva campaña publicitaria:

I've never wanted wealth untold
[Nunca he querido un lujo inconmensurable]
My life has one design
[Mi vida tiene un solo diseño]
A simple little band of gold
[Una simple alianza de oro]

To prove that you are mine
[Para probar que eres mía]

Don't want the world to have and hold
[No quiero el mundo para tener y poseer]

For fame is not my line
[Porque la fama no es mi camino]

Just want a little band of gold
[Tan solo una alianza de oro]

To prove that you are mine
[Para probar que eres mía]

Some sail away to Araby and other lands of mystery
[Algunos zarpan hacia Arabia y otras tierras de misterio]
But all the wonders that they see will never tempt me
[Pero todas las maravillas que contemplan nunca me tentarán]

Their memories will soon grow cold
[Sus recuerdos pronto se enfriarán]

But till the end of time
[Pero hasta el final de los tiempos]

There'll be a little band of gold
[Habrá una pequeña alianza de oro]

To prove that you are mine
[Para probar que eres mía]

I've never wanted wealth untold
[Nunca he querido un lujo inconmensurable]

But till the end of time
[Pero hasta el final de los tiempos]

There'll be a little band of gold
[Habrá una pequeña alianza de oro]

To prove that you are mine
[Para probar que eres mía]

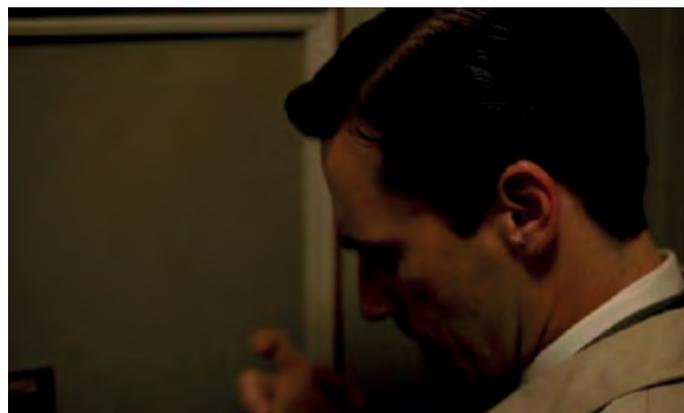


Figura 8. Don Draper llama tres veces a una puerta.

Gold». El escenario cambia y observamos al personaje confrontado a una puerta (ver Figura 8). El protagonista llama tres veces. Estos toques riman con el último golpe de los coros musicales de la banda sonora. Se trata de un recurso sonoro que aporta continuidad entre las dos escenas y unidad a este episodio piloto. También tiene que ver con otro hecho: la música que sonaba en la escena anterior y que finaliza ahora es un elemento importante cuyas interacciones con la narrativa de la serie se desvelarán a lo largo de esta segunda escena y también al final del piloto.

A continuación, el espectador asiste al primer encuentro entre Don Draper y su amante Midge Daniels. Él es caracterizado como un personaje atormentado, angustiado, que verbaliza ciertos pensamientos extremos situados de forma dicotómica en el «todo» o «nada». Inmerso en una crisis creativa, trata de encontrar el modo de burlar la ética publicitaria, pues la Comisión de Comercio no le permite anunciar que el tabaco es beneficioso para la salud, tal y como ha hecho en campañas anteriores. Ella, ilustradora en el mundo de la publicidad, destaca por su sobreactuación y el constante uso del sarcasmo. Se trata de un personaje bohemio que pertenece a la generación Beat, una cuestión representada en el octavo capítulo de la primera temporada, cuando Midge queda con sus amigos para escuchar a Miles Davis —concretamente el tema «Concierto de Aranjuez» (Adagio) del disco *Sketches of Spain* (1960)— y fumar marihuana.

«Band of Gold» es una narración en primera persona que prioriza el compromiso amoroso por encima del lujo material. Pareciera una declaración de intenciones del narrador. Él cree firmemente en el símbolo del compromiso, la unión y la posesión de su amada, cuestiones representadas a través de una alianza de oro. En este instante se abre un interrogante acerca de la posibilidad de que este tema hable o no acerca de la experiencia del protagonista que vemos en pantalla, una pregunta que tendremos oportunidad de contestar a lo largo de este artículo. En el inicio de la siguiente escena sigue sonando durante un muy breve instante «Band of



Figura 9. El despertar frío de Don y Midge.

Tras pasar la noche juntos, los personajes son situados en la mañana siguiente. Se trata de un despertar frío en el que los amantes evitan mirarse a los ojos. Ambos miran hacia el techo, aunque desde ángulos diferentes (ver Figura 9). Miradas que contrastan y que apuntan hacia lugares opuestos. En consonancia con el tono irónico que se inscribe en gran parte de los diálogos de la escena, él afirma que deberían casarse. En este instante reconocemos un profundo contraste entre el mensaje que transmitía la canción interpretada por Don Cherry —y que escuchábamos en la anterior escena—, es decir, la de aquel narrador enamorado que creía en el compromiso del matrimonio a toda costa, por encima de la fama y lo material, y la forma de tratar el tema del matrimonio por parte de Don y Midge. «¿Crees que me convertiría en una buena ex mujer?», pregunta ella. Así, adelanta la ruptura que supondría esta unión. Él ironiza y ella, como en la mayoría de sus respuestas, utiliza el sarcasmo, mostrando una suerte de irreverencia. Si según el tema «A band of Gold» la promesa que implica el matrimonio es lo único que perdura «hasta el fin de los tiempos», para Don y Midge parece carecer de valor, pues comporta necesariamente una ruptura. Descubrimos, así, una relación de contraste y oposición entre el sentido que aporta la música en *Mad Men* y el que aportan los diálogos de sus personajes.

3.3. «On The Street Where You Live»: conexiones y disonancias temáticas entre la música y la narrativa

Como ya hemos adelantado, al final del capítulo piloto, de nuevo, el tema de Don Cherry vuelve a adquirir sentido. Esta vez, si cabe, con más intensidad. El espectador descubre que el protagonista está casado y tiene hijos, por lo que aquellas palabras irónicas, que contrastaban con la letra del tema musical, se convierten en una realidad. Descubrimos a Don como un marido infiel que mantiene una doble vida. Aquella música y su sentido tienen cada vez más relevancia. En la banda sonora de esta escena final escuchamos la canción «On The Street Where You Live», interpretada por el cantante, actor y presentador neoyorkino Vic Damone. Los arreglos musicales del tema fueron compuestos por Frederick Loewe y la letra por Alan Jay Lerner en 1956. De nuevo, estamos ante una banda sonora que nos sitúa en una época determinada, muy cercana al año 1960 en el que está ambientada la primera temporada de la serie. El título de la canción significa literalmente «En la calle donde tú vives», lo que introduce una referencia a la identidad de los personajes y concretamente a la del protagonista.

Esta familia protagonista vive en la calle Bullet Park de Ossining. El creador de la serie, Matthew Weiner, inventó esta calle para homenajear a John Cheever, uno de sus escritores favoritos. Cheever vivió desde 1961 hasta su muerte en 1982 en Ossining, donde escribió la novela *Bullet Park* (1969), que da nombre a la calle y que otorgó a Weiner inspiración para crear algunas tramas que acaecen en este pueblo neoyorkino. Se trata de un espacio residencial de clase media alta, donde las casas individuales ajardinadas se disponen a lo largo de las calles formando la estampa de aparente paz y tranquilidad que estamos acostumbrados a observar en muchas películas hollywoodienses. La combinación de los dos espacios en los que se desarrolla la vida de Don (Ossining y la Avenida Madison) nos devuelve la dualidad que recorre *Mad Men* y responde al paradigma del éxito, del sueño americano. Se vincula en lo social



Figura 10. Betty observa a su familia.

a cierto lugar común de los anhelos de felicidad de la clase media alta estadounidense. Es, de hecho, la aspiración de muchos de los personajes de esta serie.

En la Figura 10 se muestra un plano general de una de las escenas con las que finaliza el capítulo piloto: Betty, esposa de Don y madre de sus hijos, observa detenidamente a su familia. La última canción que escuchamos en el capítulo tiene un acompañamiento orquestal amable que aporta al final un sentimiento envolvente de felicidad. La voz de Vic Damone es suave, clara y, en ocasiones, adquiere un tono operístico. La parte de la letra que escuchamos habla de un hombre tan profundamente enamorado que pudiera tener delirios:

I have often walked down this street before
[He bajado a menudo por esta calle]
But the pavement always stayed beneath my feet before
[Pero otras veces siempre dejé el pavimento bajo mis pies]

All at once am I several stories high?
[¿Al mismo tiempo yo soy diversas historias lejanas?]
Knowing I'm on the Street where you live
[Sabiendo que estoy en la calle donde vives]

Are there lilac trees in the heart of town?
[¿Hay árboles lilas en el corazón de la ciudad?]
Can you hear a lark in any other part of town?
[¿Puedes escuchar alondras en otra parte de la ciudad?]

Does enchantment pour of every door?
[¿El encanto inunda todas las puertas?]
No, it's just on the Street where you live
[No, solo es en la calle en la que vives]

And, oh, the towering feeling just to know somehow you are near
[Y, oh, el sentimiento sublime al saber tan sólo que de algún modo estás cerca]
The overpowering feeling...
[El sentimiento sofocante...]

De acuerdo con la letra de la canción, al pasar por la calle en la que vive su amada, el narrador ve árboles lilas y escucha el reclamo agudo y melódico de las alondras. El hecho de saber que su amada está cerca, llena al protagonista del tema musical de un sentimiento elevado. Melodramáticamente, esta banda sonora subraya el contraste que existe entre el enamorado que protagoniza la composición y el desinteresado (e incomodado por confrontarse a su propio desinterés) Don, por lo que al deseo de su esposa se refiere. En palabras de la periodista Drake Lelane (2007): «La emoción de la canción hace sentir como que Don Draper adorase a su familia, pero realmente solamente los está visitando, y su verdadero hogar está en la ciudad». El capítulo finaliza con un fundido a negro, como dejando suspendido un misterio. Volvemos al fotograma negro inicial y se advierte así una estructura circular en el piloto de la serie.

3.4. «P.S. I Love You y The Great Divide»: la música final de los capítulos

El papel de la música al final de los capítulos que componen la primera temporada es especialmente relevante. Anderson se refiere a esta cuestión en los siguientes términos: «las grabaciones proveen una dimensión final crítica al episodio: *Punctus contra Punctum*: la estructura para sacudir significados emergentes y permitirles florecer» (Anderson, 2011: 80-81). Siguiendo esta dinámica que establece un contrapunto o una relación de contraste entre la música y la narración, el tercer capítulo de la primera temporada finaliza con el tema «P.S. I Love You» interpretado por Bobby Vinton. Se trata de una canción compuesta por Gordon Jerkins en 1934 y con letra de Johnny Mercer. La versión de Vinton la encontramos en el disco *Please Love Me Forever* de 1967. En este

capítulo asistimos a la fiesta de cumpleaños de Sally, hija mayor de Don y Betty. En un momento concreto de la fiesta, el protagonista, con la excusa de ir a recoger la tarta de cumpleaños, huye. Los gestos de preocupación de Betty son más que evidentes y, de esta manera, se explicita la crisis en la que está inmerso el matrimonio. Por la noche, cuando Don vuelve a casa suena este tema interpretado por Vinton. El capítulo finaliza con una canción que crea un clima armonioso de paz y tranquilidad que contrasta con el malestar que recorre el hogar de los protagonistas. Al mismo tiempo, el verso de la canción «Nothing else for me to say» (Nada más que decir) es muy similar a la frase que pronuncia Betty («No sé ni qué decir»). Este verso también habla del comportamiento de Don que no dice nada, al tiempo que es conclusiva. En este caso, podemos afirmar que el tema final establece tanto una relación de contraste

como una relación de continuidad con la trama que se desarrolla en el capítulo.

Sin embargo, la canción que suena al final del segundo capítulo, lejos de establecer una relación de contraste, refuerza aquello que ocurre en la narrativa. Se trata de un instante de la serie al que ya nos hemos referido anteriormente. Betty ha acudido a terapia psicológica por primera vez. Al llegar a casa, Don Draper llama al psicoanalista, que le habla acerca de la ansiedad de su esposa. En este instante, como ya lo hemos señalado, suena el tema «Mad Men Suite», compuesto por Carbonara para esta pareja protagonista. Este tema podría anunciar la emergencia del sentimiento de lo siniestro, «aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Freud, 1919: 2484). Conforme avanza la conversación entre el psicoanalista y Don, la cámara se aleja de la habitación en



Figura 11. Betty observa con preocupación y tristeza a Don y a sus hijos.



Figura 12. La cámara se coloca en el exterior de la habitación en la que Don habla por teléfono.



Figura 13. El horno está en el centro de la imagen.



Figura 14. Un fundido a negro anuncia el final del capítulo.

la que se encuentra el protagonista. Este movimiento autónomo de la cámara abre un interrogante.

Un nuevo movimiento de cámara conduce la atención del espectador desde un cuadro en el que apenas alcanzamos a ver una serie de pájaros en la rama de un árbol (ver Figura 12) hasta el horno de la cocina de Betty (ver Figura 13). Cuando el horno se encuentra en el centro del plano, la panorámica cesa. A continuación, un travelling de alejamiento, que entendemos como otro movimiento de interrogación, acompañado de un fundido a negro, marca el fin de este segundo capítulo (ver Figura 14). De este modo, el horno, elemento que funciona en este instante como metáfora del deseo sexual de Betty, está situado en el centro de esta secuencia final. Al mismo tiempo, se escuchan en la banda sonora los arpeggios de un teclado que marcan el inicio de la canción «The Great Divide» (1996) de *The Cardigans*. Esta secuencia de notas introduce un momento introspectivo combinado con un cierto suspense. La voz femenina de la cantante que interpreta este tema musical entra en este punto para decir que «hay un monstruo creciendo en nuestras cabezas/ suscitado por las cosas malvadas que nos hemos dicho»¹. Los pájaros y el horno son dos elementos simbólicos que parecen apuntar hacia una misma dirección: la pulsión, es decir, «la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo»² (González Requena, 2010, p. 19). En este caso, la música refuerza el significado de la imagen y la narrativa.

3.5. «Agua de beber»: una relación ambivalente entre la música y la narrativa

Nos situamos en el capítulo once, titulado «Indian Summer», que literalmente significa «verano indio». Se trata de una expresión que hace referencia a un episodio atmosférico similar al «Veranillo de San Miguel», fenómeno con el que se nombra a un período de tiempo en el que aumenta la temperatura de forma inusitada. Los espectadores nos adentramos en el hogar de los Draper. Betty realiza las tareas domésticas. El horno está situado a sus espaldas (ver Figura 15). De repente, escucha un ruido que proviene de la lavadora. Pareciera que la carga del electrodoméstico estuviese descompensada. En la banda sonora escuchamos ritmos de *bossa nova*. La canción que suena en este instante es «Água de beber», un tema de 1961 escrito por Vinicius de Moraes y con música de Antonio Carlos Jobim. La versión que han seleccionado para este instante fue interpretada por Astrud Gilberto y Antonio Carlos Jobim en 1965. La letra dice lo siguiente:

Eu quis amar mais tive medo. E quis salvar meu coração.

[Yo quise amar, mas tuve miedo. Y quise salvar mi corazón.]

Mas o amor sabe um segredo. O medo pode matar o seu coração.

[Ya que el amor sabe un secreto. El miedo puede matar su corazón.]

Água de beber. Água de beber, camará.

[Agua de beber. Agua de beber, camará.]

Eu nunca fiz coisa tão certa. Entrei para escola do perdão. A minha casa...

[Nunca hice una cosa tan acertada. Entré en la escuela del perdón. Mi casa...]

Entendemos el agua de la lavadora, capaz de limpiar la suciedad, como un elemento metafórico que pareciera un punto de partida para la canalización del torrente de Betty. Ella establece contacto con el electrodoméstico y, a continuación, cierra los ojos. El *agua de beber*, elemento que da nombre al tema musical y aparece repetidas veces en el estribillo de la canción, ha sido la excusa que un vendedor de aire acondicionado ha utilizado para entrar en casa de Betty en una escena anterior. Se trata de un elemento, como ya hemos adelantado, con carga

¹ A continuación, transcribimos la letra original de la canción en inglés: «There's a monster growing in our heads/ Raised up on the wicked things we've said».

² Es posible reconocer el simbolismo de los pájaros y el horno en una escena previa de este piloto. Concretamente cuando Don entra por primera vez en la habitación matrimonial para encontrarse con Betty. Ella le dice que guarda un plato para él en el horno. Él contesta escuetamente que no tiene hambre, interrumpiendo, así, lo que podría haber continuado como una escena erótica y, al mismo tiempo negando el deseo de su mujer. En un cuadro que cuelga sobre el cabezal de la cama matrimonial observamos unos pájaros, elementos simbólicos que aparecen en todos los films de Hitchcock (González Requena, 2001) y que representan la pulsión y el deseo sexual.



Figura 15. El horno está situado detrás de Betty.



Figura 16. Betty establece contacto físico con la lavadora.



Figura 17. Betty cierra los ojos.

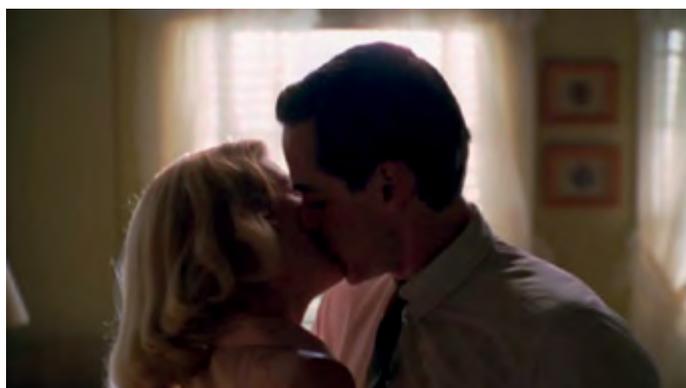


Figura 18. En su fantasía erótica, Betty reconstruye la visita del vendedor.

metafórica. En su fantasía erótica, tal y como va a ser mostrada, Betty va a reconstruir la visita del vendedor. La letra de la canción que suena en la banda sonora extradiegética está relacionada con los hechos que han ocurrido en la anterior escena y que ahora se confirman. La letra de la canción cuenta la historia de alguien que tiene miedo a amar y de un modo similar, Betty se ha mostrado asustada en la escena anterior ante la posibilidad de tener un encuentro sexual con el vendedor.

Tras este instante de clímax, Betty, algo aliviada, camina hasta su pequeño ventilador que es mostrado en primer plano al espectador y sitúa su rostro delante de las aspas con el fin de conseguir alivio. Este ventilador en marcha se relaciona con la insatisfacción femenina, pues es utilizado para tratar de aliviar el calor que producen los deseos insatisfechos. Su girar constante habla acerca de cierta realidad que recorre la serie y a la que los personajes le dan la espalda —la insatisfacción, la negación

del deseo—, evitando encarar problemas que finalmente se cronifican. Por eso, vuelven una y otra vez cada cierto tiempo. Devuelven la circularidad de *Mad Men* que es la misma que dibujan las aspas del ventilador en funcionamiento. La música crea una atmósfera alegre y de felicidad que concuerda con el alivio de Betty y, al mismo



Figura 19. Betty frente al ventilador.

tiempo, contrasta con el drama que vive esta protagonista inmersa en una crisis matrimonial. Dos sentimientos opuestos y, al mismo tiempo, encontrados. Encontramos, por tanto, una relación de ambivalencia entre la música y los hechos que tienen lugar en la narración.

3.6. «Mad Men Suite y Don't Think Twice, It's All Right»: el leitmotiv y la música como refuerzo de la narración

En el último capítulo de la primera temporada, la cámara espera al protagonista en el interior de su hogar. Centramos nuestra atención en la entrada de la casa (Figura 20). En el plano contemplamos el pasamanos de la escalera con forma de espiral. A continuación, Don apoya en el suelo su maletín, que a estas alturas se ha convertido en un elemento de *raccord* que liga muchos de los espacios de la serie. En la banda sonora suena, de nuevo, «Mad Men Suite». Don gira la cabeza al escuchar la voz de su esposa. A continuación, vemos, desde el punto de vista de Betty, que está en la cocina, al protagonista apoyar su sombrero en el pasamanos-espiral. Los hijos del matrimonio están sentados en el sofá y se sitúan entre Don y Betty. Llevan puestos sus gorros y sus abrigos porque están apunto de partir hacia la casa familiar de la protagonista para celebrar la cena de Acción de Gracias. A Betty le extraña que su marido no se haya quedado en la ciudad esta noche. La pequeña Sally, emocionada, interpela al padre: «¿Vienes con nosotros?», le pregunta. A continuación, Betty contesta por él. «No, él no viene. Papá tiene que trabajar», dice la protagonista. Ella verbaliza esta respuesta en base a una conversación que tuvo lugar en una escena anterior.

En este instante, Don pareciera tomar la iniciativa, dejando atrás el dejarse caer permanente en el que vive y actuando como un sujeto que podría convertirse en un héroe. ¿Existe la posibilidad de cambio en el universo del protagonista? «Voy contigo», dice Don a Betty. El protagonista ejerce por primera vez de padre de familia. Ella sonríe (Figura 21). La familia está unida (Figura 22).



Figura 20. Don llega a su casa.



Figura 21. Betty sonríe.



Figura 22. Don ejerce de padre de familia.

A continuación, la cámara muestra el mismo plano que inauguró la anterior escena. Don entra, de nuevo, en su casa. Apoya, una vez más, su maletín en el suelo. Pero su saludo, esta vez, no recibe respuesta. Intuimos en este instante que la escena que nos ha sido mostrada anteriormente era fruto de la imaginación del pro-

tagonista y que ahora sí asistimos, en serio, al final de la temporada. Descubrimos que la melodía que sonaba en la escena anterior («Mad Men Suite») anunciaba, de nuevo, el devenir de un sentimiento siniestro. Pareciera un leitmotiv, cuya «fuerza evocadora» proporcionase al espectador «sólidas directivas» (Adorno, 1981: 18). Aquella figura negra que, igual que el espectador, tan solo miraba al fondo inmaterial que era presentado ante ella, deviene ahora, más que nunca, una precisa representación de este protagonista que falla en el momento en el que tenía que actuar como sujeto. El rostro del protagonista nos habla de su incapacidad para ejercer de padre de familia, un rol que únicamente se ha puesto en escena en el registro imaginario al que hemos accedido anteriormente. Don parece carecer, de nuevo, de la sujeción necesaria para mantenerse erguido, por lo que necesita sentarse en la escalera, casi en su límite y, por tanto, casi en el suelo (Figuras 23 y 24).



Figura 23. El rostro de Don.



Figura 24. El protagonista está en plena caída.

Pareciera que, de nuevo, estuviese inmerso en plena caída, en el lugar límite (tal y como ha sido mostrado visualmente en la cabecera). El énfasis está en la soledad del personaje y su imposibilidad para formar parte de una familia cuyas frágiles bases han sido creadas en el puro registro imaginario. Aquellas bellas imágenes en las que Don entraba en su casa y tomaba la iniciativa para ejercer como padre y marido se nos descubren como simple espejismo. Reconocemos al protagonista como espejismo y, al mismo tiempo, asistimos a la desarticulación del orden de la repetición, ya que siguiendo las escenas en espejo a las que hemos asistido a lo largo de la temporada, Betty hubiera permanecido en casa, seguramente tumbada en la cama, esperando a su marido. Pero ella ha introducido la diferencia en el relato y la crisis matrimonial, que supondrá más adelante la separación de la pareja, se materializa en el umbral de la casa, en el límite mismo de este hogar que él nunca ha sentido como propio. En la banda sonora comienza a sonar el tema «Don't Think Twice, It's All Right» de Bob Dylan. Se trata de una canción compuesta por el músico estadounidense en 1962 y publicada en 1963 en el álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* publicado por la compañía Columbia Records:

Well it ain't no use to sit and wonder why, babe.

[Y de nada sirve sentarse y preguntarse por qué, nena.]

Even you don't know by now.

[Incluso si no lo sabes por ahora.]

And it ain't no use to sit and wonder why, babe. It'll never do somehow.

[Y de nada sirve sentarse y preguntarse por qué, nena.]

Nunca servirá de ninguna manera.]

When your rooster crows at the break of dawn, look out your window, and I'll be gone.

[Cuando el gallo cacaree al amanecer, mira a través de tu ventana, y me habré ido.]

You're the reason I'm a-traveling on, but don't think twice, it's all right.

[Eres la razón por la que sigo mi viaje, pero no lo pienses dos veces, todo está bien.]

It ain't no use in turnin' on your light, babe, that light I never knowed.

[De nada sirve encender tu luz, nena, esa luz que nunca conocí.]

*An' it ain't no use in turnin' on your light, babe,
I'm on the dark side of the road.*

[De nada sirve encender tu luz, nena, yo voy por el lado oscuro del camino.]

*But I wish there was somethin' you would do or say to try
and make me change my mind and stay.*

[Pero desearía que hicieras o dijeras algo para que cambiase de parecer y me quedase.]

*We never did too much talkin' anyway, but don't think
twice, it's all right.*

[De todos modos, nunca hemos hablado demasiado, pero no lo pienses dos veces, está todo bien.]

La cámara inicia un movimiento de alejamiento. En la parte derecha del plano contemplamos el horno de la cocina, que vuelve a anotar la temática del deseo, que recorre toda la temporada (Figura 25). Por otra parte, la letra de la canción se refiere a una relación que acaba. De nada sirve preguntarse acerca de los motivos de esta ruptura, anota la letra del tema musical, porque, quizá, tal y como ocurre en el universo especular de Don, no hay lugar para el deseo maduro y las relaciones están destinadas a la ruptura, al desvanecimiento. Un fundido a negro indica el principio del fin de este capítulo y de la temporada, a la vez que subraya la oscuridad en la que está sumido el protagonista, que fue mostrado en la cabecera como una figura negra. Oscuridad de la que también nos habla este tema musical, cuyas dos primeras estrofas siguen sonando durante la sucesión de títulos de crédito, ya que el protagonista de la canción, igual que le ocurre a Don, va «por el lado oscuro del camino».

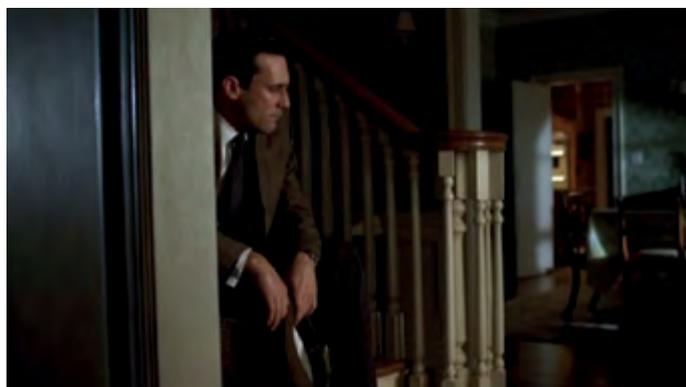


Figura 25. Don sentado en la escalera. Al fondo, es posible contemplar el horno.

4. Conclusiones

Comprobamos que la música en esta primera temporada de *Mad Men* es un elemento fundamental que recorre las distintas dimensiones del texto. Así, en la primera escena del piloto nos situamos en una localización (el Lenox Lounge) reconocida como un pedazo de la historia de la música, pues en ella, como hemos señalado, han actuado grandes músicos. Pareciese una declaración de intenciones, como si, de esta forma, se anunciase la gran importancia que va a adquirir la música en la serie. La música de la banda sonora extradiegética interactúa con distintas dimensiones del texto audiovisual, transformando la experiencia del espectador en distintos sentidos. La primera dimensión tiene que ver con ciertos elementos formales de la serie como el montaje; el ritmo; la continuidad entre las escenas; y los finales de capítulo y temporada que provocan una cierta sensación de conclusión. La segunda se relaciona con distintos elementos de la narrativa, como el simbolismo de ciertos componentes de la puesta en escena; los diálogos; y el sentido de la trama. Y la tercera dimensión se refiere a la precisión histórica de ciertas canciones que traen el aroma de una época, en este caso, la década de 1960 en la que está ambientada *Mad Men*. Como hemos comprobado, ciertos temas musicales establecen interacciones de continuidad con las dimensiones a las que nos acabamos de referir; otros, sin embargo, interaccionan por contraste; y en algunas ocasiones se establece relación de continuidad y contraste al mismo tiempo, provocando una ambivalencia.

Todos los temas musicales analizados establecen una relación de continuidad respecto a los elementos formales. De esta manera, la canción «A Beautiful Mine» suena acompañada con un *zoom out* cuyo alejamiento es constante y repetitivo. Los temas «Band of Gold» y «Água de beber» conectan distintas escenas, aportando cohesión a los capítulos en los que suenan. «On the Street Where You Live», «P.S. I Love You», «The Great Divide» y «Don't Think Twice, It's All Right» suenan al final de sus respectivos capítulos, acompañando a esa sensación conclusiva que es propia de la escena final. Respecto a «Don't Think Twice, It's All Right», hemos

de señalar que este tema musical, además, acompaña al final de la primera temporada.

Respecto a los distintos elementos de la narrativa, que hemos mencionado en estas conclusiones, cuatro temas musicales establecen una relación de continuidad, ya que, en estos casos, lo que ocurre en la narración es reforzado por el mensaje de la música; uno, de contraste; y tres, de ambivalencia. Así, la canción «A Beautiful Mine» suena en la cabecera acompañada con el movimiento de diferentes elementos metafóricos como el ventilador que gira; el entorno que se desvanece; la figura negra que cae; y la figura negra que aparece sentada en el sofá. «The Great Divide» desprende una sensación de peligro, preocupación (de la que también participa la propia letra de la canción) que recorre la escena en la que suena, en la que el psicoanalista de Betty habla a Don acerca de la ansiedad de su esposa. «Mad Men Suite», como hemos visto, acompaña a la narrativa, aportando la sensación de lo siniestro que acecha. Se trata de un leitmotiv que encontramos en diferentes instantes de la primera temporada de la serie. Y «Don't Think Twice, It's All Right» habla de un personaje que, como Don Draper en el final de la temporada, pareciera ir por el lado «oscuro» del camino. Respecto al tema «Band of Gold», que ofrece una relación de contraste con respecto a los elementos de la narrativa, destacamos que el narrador del tema canta al amor y al compromiso fiel del matrimonio, mientras que el protagonista Don Draper se sitúa en un lugar opuesto, descubriéndose como sarcástico (con respecto a este tema) e infiel (con respecto a su propio matrimonio). Los mensajes que proporcionan «On The Street Where You Live», «P.S. I Love You» y «Água de beber» están acompañados con los elementos de la narrativa, es decir, ofrecen una sensación de continuidad pero, al mismo tiempo, también ofrecen una relación de contraste, por lo que encontramos una ambivalencia.

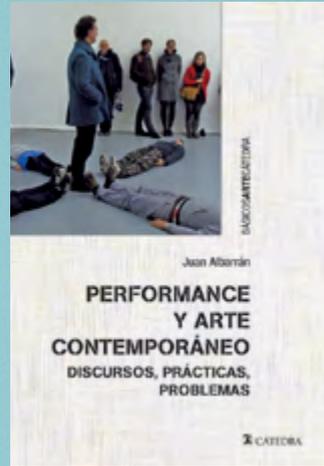
Se trata de temas musicales que no solamente interactúan con las distintas dimensiones del texto audiovisual, sino que, además, consiguen entrelazar el mundo sonoro con diferentes elementos de la serie. Desde la propia creación de la banda sonora se subraya la dualidad

que recorre la serie en la música, ya que, en gran parte, ha sido compuesta *ad hoc* para las parejas de la serie. Se trata de una dualidad que también encontramos en la infografía de la cabecera —donde destaca el contraste de los colores negro y rojo—, y también en los espacios donde se desarrollan las tramas —ciudad (Avenida Madison) versus urbanización residencial (Ossining)—. Los pájaros, el horno y el agua son elementos que participan de una misma economía simbólica, que apunta hacia la temática del deseo que recorre la serie (en este caso la bossa nova «Água de beber» encaja directamente con esta cuestión). El movimiento del ventilador, perfectamente acompañado con la música de la cabecera, introduce desde el inicio la estructura circular de la serie (también representada visualmente por el pasamanos en forma de espiral que observamos en casa de Don y Betty). La ambivalencia está presente tanto en las interacciones que se establecen entre la música y las dimensiones del texto audiovisual, como en la vida psíquica de los personajes. Pues, al mismo tiempo, generan sentimientos que enuncian una proposición y su contraria (amor y odio; bienestar y angustia; felicidad y desdicha).

Respecto a la precisión histórica, cinco temas musicales interactúan de un modo continuista, mientras que tres lo hacen por contraste. Las canciones «Band of Gold», «On The Street Where You Live», «P.S. I Love You», «Água de beber» y «Don't Think Twice It's All Right» hacen gala de una precisión histórica respecto a la época en la que está ambientada la serie, pues son temas musicales que se lanzaron en las décadas de 1950-1960 y aportan el aroma de la época. «A Beautiful Mine», «The Great Divide» y «Mad Men Suit» son temas publicados en 2006, 1996 y 2007 respectivamente, por lo que establecen una relación de contraste respecto a la precisión histórica que sí ofrecen otros temas musicales. Así, encontramos interacciones por continuidad y por contraste respecto a un tiempo histórico complejo donde destaca la pérdida de la inocencia de EE.UU. En este sentido, reconocemos una época en la que surgen movimientos contraculturales que necesariamente tienen que convivir con posiciones conservadoras. Una época, por tanto, de contrastes y ambivalencias representada también a través de la música de *Mad Men*.

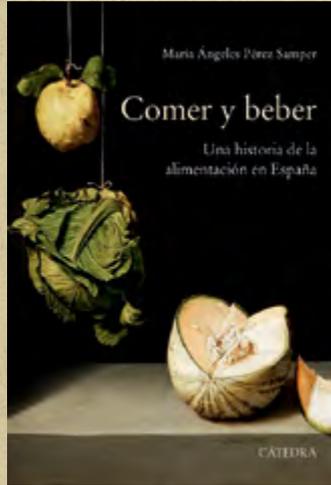
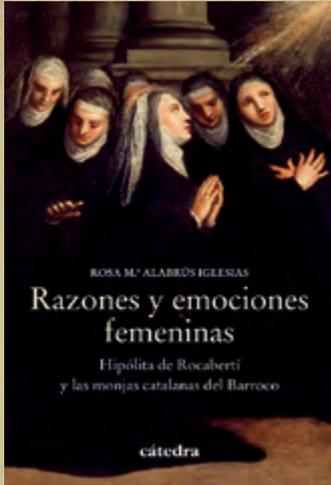
Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1981), *El cine y la música*, Madrid: Fundamentos.
- ANDERSON, Tim (2011), «Uneasy Listening: Music, Sound, and Criticizing Camelot in *Mad Men*», Gary R. Edgerton (ed.), *Mad Men. Dream Come True TV*, Londres y Nueva York: I.B. Tauris, págs. 72-85.
- CARRIÓN, Jorge (2011), *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2010), «Enmarcando *Mad Men*: elogio del contexto televisivo», *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, Madrid: Capitán Swing, págs. 11-20.
- EGUIZÁBAL MAZA, Raúl (1998), *Historia de la publicidad*, Madrid: Eresma & Celeste Ediciones.
- FREUD, Sigmund (1987), «Lo siniestro», Freud, Sigmund, *Obras Completas. Tomo VII (1916-1924)*, Biblioteca Nueva: Madrid, págs. 2483-2505.
- GARCÍA, Óscar (2014), «Álbum familiar del héroe americano», Vargas-Iglesias, Juan J. (coord.), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca: Dolmen, págs. 135-143.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2001) «La Mujer, los Pájaros y las Palabras (*The Birds*, Hitchcock, 1963) », *Trama y Fondo*, 10, págs. 47-59.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2010), «Lo Real», *Trama y Fondo*, 29, págs. 7-28.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2016), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada: Centro José Herrero.
- JEFFERS McDONALD, Tamar (2011), «*Mad Men* and the Career Woman: The Best of Everything?», Stoddart, Scott F. (ed.), *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Carolina del Norte: McFarland & Company, págs. 117-135.
- LAPLANCHE, Jean y PONTAILS, Jean-Bertrand (2004), *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- LELANE, Drake (2007), «Music on *Mad Men*: Classic Tunes Set The Scene For This Old Boys Club», MTV News, 25 de Julio de 2007 [<http://www.mtv.com/news/2756402/music-on-mad-men-classic-tunes-set-the-scene-for-this-old-boys-club/>], consultado el 06/06/2019].
- MARTIN, Brett (2013), *Hombres fuera de serie. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa*, Barcelona: Ariel.
- MOORE, Frazier (2015), «'Mad Men' comes to its end», *Gazette*, 16 de mayo de 2015.
- NAVARRO, Fernando (2015), «La radiografía sentimental de *Mad Men* a través de su música», *El País*, 16 de mayo de 2015 [https://elpais.com/cultura/2015/05/11/television/1431370711_632628.html], consultado el 06/06/19].
- STARR, Michael (2012), «Stop the music! 'Mad Men' changes premiere», *New York Post*, 20 de marzo de 2012.
- SUTCLIFFE, Tom (2009), «A schmooze transition», *The independent*, 1 de febrero de 2009.
- TRAKIN, Roy (2006), «Alexandra Patsavas, Music Supervisor», *AdAge*, 15 de mayo de 2006 [<https://adage.com/article/special-report-entertainment-marketers-of-the-year/alexandra-patsavas-music-supervisor/109170>], consultado el 06/06/2019].
- VARGAS-IGLESIAS, Juan J. (2014), «Lo que está muerto no puede morir», Vargas-Iglesias, Juan J. (coord.), *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*, Palma de Mallorca: Dolmen, págs. 7-16.
- VÁZQUEZ, Isabel (2015), *Me llamo Peggy Olson. El retrato de una auténtica heroína entre los Mad Men*, Barcelona: Series B.



arte

historia



libro regalo

www.catedra.com
@Catedra_Ed



1,2,3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé

Teresa Fraile Prieto

Recibido: 26.09.2019 – Aceptado: 10.10.2019

Titre / Title / Titolo

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovision, psychédélie et cinéma à l'Espagne ye-yé

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovision, psychedelia and cinema in ye-yé Spain

1, 2, 3... *¡al escondite inglés!* Eurovisione, psichedelia e cinema nella Spagna ye-yé

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el presente artículo nos sumergimos en la película *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), sin duda el ejemplo más paradigmático del cine pop español. La primera película del que pasaría a la historia como un cineasta maldito, el donostiarra Iván Zulueta, es un ejemplo incipiente de discurso contracultural y contrahegemónico en los últimos años de un régimen franquista abocado a la apertura internacional. La sucesión de secuencias musicales, casi videoclips de los grupos del momento, es una declaración de intenciones audiovisual que define perfectamente los anhelos musicales y sociales de una generación ansiosa de libertad.

Cet article traite en détail de l'analyse du film *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), sans doute l'exemple le plus paradigmatique du cinéma pop espagnol. Le premier film d'Iván Zulueta, qui restera dans les mémoires comme un cinéaste maudit, est un exemple naissant de discours contre-culturel et contre-hégémonique des dernières années du régime franquiste, visant à une ouverture internationale. La succession de séquences musicales, presque des vidéoclips des groupes du moment, est une déclaration d'intention audiovisuelle qui définit parfaitement les désirs musicaux et sociaux d'une génération soucieuse de liberté.

This article studies the movie *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), undoubtedly the most paradigmatic example of Spanish pop cinema. The first film by Iván Zulueta, remembered as a cursed filmmaker, is an emerging example of countercultural and anti-hegemonic discourse in the last years of the Franco regime, embarked on the international opening of its politics. The succession of musical sequences, almost videoclips of the bands of the moment, is a declaration of audiovisual intentions that perfectly defines the musical and social desires of a generation anxious for freedom.

Questo articolo tratta in modo approfondito l'analisi del film *1, 2, 3... al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), senza dubbio l'esempio più paradigmatico del cinema pop spagnolo. Il primo film di Iván Zulueta, che sarà ricordato come un cineasta maledetto, è un esempio incipiente di discorso contro culturale e controegemonico degli ultimi anni del regime di Franco, incentrato sull'apertura internazionale. La successione di sequenze musicali, quasi videoclips dei gruppi musicali del momento, è una dichiarazione di intenzioni che definisce perfettamente i desideri musicali e sociali di una generazione ansiosa di libertà.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cine español, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Cinéma espagnol, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Spanish Cinema, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.
Cinema spagnolo, Iván Zulueta, *1, 2, 3... al escondite inglés*.

1,2,3... *al escondite inglés* representa el punto álgido del cine pop español tanto como su director Iván Zulueta representa la cultura audiovisual de finales de los años 60. Una cultura, como señala Miguel Fernández Labayen, «en la que el diseño, los videos musicales y la publicidad se fusionan con el cine experimental y el entretenimiento televisivo, dando origen a una compleja red de correspondencias estéticas, económicas y culturales» (Fernández Labayen, 2015: 58)

1969, año en el que se finaliza la película, es un momento de decadencia de lo *ye-yé*. La década había comenzado con la eclosión del turismo, la llegada de los ritmos foráneos y las estéticas anglosajonas, y su correspondiente respuesta horrorizada de los medios más reaccionarios, defensores de los valores tradicionales. Pero en muy poco tiempo, la necesidad de dar una apariencia de modernidad de cara al exterior había hecho que todos los ámbitos de lo popular se tiñeran de «moderno». Así, lo *ye-yé* y lo pop inundaron todos los aspectos de la vida del país: desde la publicidad de productos de primera necesidad hasta las estrategias de marketing de los artistas más castizos, la estética *ye-yé* y, consiguientemente, su música, fue la manifestación predominante.

De esta manera, para finales de la década el régimen franquista ya había fagocitado la cultura pop y, como bien recuerda Gerardo Irlés, «el pop se había consolidado en España a finales de los sesenta como un sector industrial burgués más» (Irlés, 1997: 217). O lo que es lo mismo, tras el primer momento de euforia se producía una reacción inversa, una tendencia conservadora pero que no podía volver atrás en su apariencia aperturista y a la última. De ahí el hartazgo manifestado por muchos jóvenes e intelectuales que buscaron nuevas salidas a los constreñidos límites de la modernidad oficial.

De este caldo de cultivo surge algo parecido a un movimiento *underground* español, definido por García Lloret como «marginal y clandestino» (2006: 23), con mayor razón de ser que en cualquier otro de los países occidentales y simultáneo a ellos. Así, la segunda mitad de la década de los años 60 vio renacer el arte experimental, que había tenido sus antecedentes en los años 40 y que abarcó los más diversos aspectos de la crea-



Cartel de la película *Los locos del ritmo loco*.

ción, incluyendo novela, artes plásticas y, por supuesto, la música (García Lloret, 2006). En este contexto surge un producto casi *amateur* como *Al escondite inglés*, que representa una válvula de oxígeno en las anquilosadas estructuras de la cultura hegemónica.

Zulueta y sus circunstancias

No quisiéramos abordar este análisis sin recordar antes la figura de Iván Zulueta, más aún cuando la personalidad artística de este autor polifacético destaca como uno de los hitos creativos de los discursos culturales más *underground* de la época. Aunque Zulueta, más que por esta película se convirtió en cineasta «de culto» gra-

cias a su cinta *Arrebato* (1979), *1,2,3... al escondite inglés* es el primer largometraje del cineasta. No es su primera incursión en el cine, pues antes había realizado varios cortometrajes como *La fortuna de los Irureta* (1964, en Super 8), *Ágata* (1966, en blanco y negro, inspirado en «El retrato ovalado» de Edgar Allan Poe) e *Ida y vuelta* (1967, en blanco y negro, rodada en la finca «La Mata» de Jaime Chávarri, basado en un relato de William Jenkins) (Herederó, 1989). Posteriormente realizó otros muchos cortometrajes, bastantes de ellos en Super 8, si bien fue *Arrebato* la que lo consagró, si no en el momento de su estreno, sí a lo largo de un proceso de exaltación posterior por parte de crítica y público.

Juan Ricardo Miguel Zulueta nació en Donostia el 29 de septiembre de 1943. Sus inquietudes no nacieron de la nada, puesto que su padre, que era abogado, llegó a dirigir el festival de cine de San Sebastián y su madre era pintora aficionada. A los 17 años Iván decidió irse a Madrid para entrar en la Escuela Oficial de Cine, pero como no tenía aún los 21 años de edad requerida, previamente se dedicó a estudiar en una escuela de arte y decoración, y a los 20 años se fue a Nueva York, donde tuvo ocasión de consagrarse al dibujo publicitario y a la pintura, lo cual sin duda marcó su trayectoria creativa de forma determinante.¹

De ahí que, aparte de su faceta como cineasta, durante toda su carrera produjo multitud de carteles, casi siempre relacionados con el mundo del cine y de la música, muchos de ellos memorables. Como ejemplo, entre 1981 y 1987 hizo los carteles para las películas de Almodóvar *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Igualmente, Zulueta fue autor de numerosas portadas de discos para varios sellos discográficos, aportando un aire innovador y psicodélico a la etapa final de Los Brincos (ya sin Juan y Junior pero aún con éxitos como «El pasaporte» y «Lola») en las portadas de su tercer LP *Contrabando* y en el del single «Amiga mía / Érase una vez» (Novola, 1968).



Iván Zulueta y Jaime Chavarrri en *1, 2, 3... al escondite inglés*.

Tras una vida creativa desigual, llena de incisos debido a su adicción a las drogas y a sus problemas de salud, el fallecimiento de Zulueta el 30 de diciembre de 2009 acrecentó la imagen de cineasta maldito que se había cultivado desde su reivindicación a comienzos de este siglo.

Los locos del ritmo loco: argumento y condiciones de la película

- ¿No te da vergüenza, mamá? En cuanto te dejan sola te pones a hacer psicodelia.
- Tienes razón: ¡tu madre está loca!

Así es como el pequeño hijo de Tina se dirige a su madre cuanto llega a «rescatarla» de la mala influencia que sobre ella ejerce el grupo de jóvenes que se dan cita en la tienda de discos UGH!. Aunque el niño añade después: «Bueno, tampoco hay que exagerar», este pequeño diálogo da idea de la temática, la perspectiva y la guasa con la que está rodada la película que nos ocupa.

El filme es una alocada sucesión de episodios vinculados con la música, prácticamente sin un pretexto realista, en un tono de humor casi surrealista y con una estética decididamente pop. Pero al mismo tiempo es una reflexión sobre la industria musical española: «por vez primera presentaba de una manera crítica, a la vez

¹ Según testimonios del propio Zulueta en el documental «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE.es A la carta. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/en-memoria-de/memoria-ivan-zulueta/684908/>

indiferentemente sofisticada, la situación agónica del mercado musical español» (Irlés: 223).

El escueto argumento de *1,2,3... al escondite inglés* comienza con el anuncio de la canción representante para el próximo concurso de Mundo Canal (evidentemente, trasunto de Eurovisión) y narra los consiguientes intentos de un grupo de jóvenes, espantados ante la elección, por evitar que la canción seleccionada sea interpretada por alguno de los grupos musicales del momento. Este pretendido boicot responde a los gustos musicales de los jóvenes, mucho más en la línea de las novedades anglosajonas (no en vano regentan la tienda de discos) y recelosos de los antiguos estilos de canción melódica italianizante.

La primera escena, antes aún que los créditos, es ya una parodia del mundo televisivo y el concurso de Eurovisión. A la voz de «Silencio en el plató», un re-peinado presentador anuncia la canción que ese año representará a España en el concurso, «Mentira, mentira», compuesta por la «encantadora señorita» Marina de Obregón, que no es otra que una poco agraciada mujer vestida sobriamente de negro, con peinado y maquillaje caduco, y que pasa a interpretar al piano la canción, tras los aplausos enlatados de un hipotético público. «Es una canción de corte moderno, pero melódica» dice ella misma en la presentación, pero lo que se escucha es una dramática canción que habla del rencor de un desamor, con una primera parte de la estrofa de carácter contenido, en piano, pero que después crece en tensión dramática y en dinámicas, y cuyo estilo remite irremisiblemente a la canción italiana.

Los entresijos de la televisión, cámaras, pantallas, técnicos y operadores están presentes ya desde esta primera escena para poner el foco en el entorno en el que se mueve el espectáculo eurovisivo. Como contraparte, a lo largo de toda la película se insertan planos de tres viejecitas viendo la tele con su labor de costura en torno a la mesa camilla, mostrando sus reacciones ante los diferentes avatares de la narración, como si fuese un contraplano desde el propio televisor que se asoma a los hogares. Son, evidentemente, la representación de un público tradicional que comulga con la moralidad

franquista (encantado con la canción presentada, claro) y que ve las inquietudes de la nueva juventud con benevolencia, pero con cierta distancia.

Zulueta es el verdadero arquitecto de esta película, aunque como no estaba sindicado, el productor ejecutivo José Luis Borau firma como director. De hecho, fue Borau, profesor suyo en la Escuela de Cine, quien le llamó para hacer la primera película que producía con su recién fundada productora El Imán. El propio Borau afirma que para la época era una cinta atípica, sin más razón realista que la música². Se empezó a rodar en noviembre de 1968, con Luis Cuadrado como director de fotografía, Teo Escamilla como operador de cámara y prácticamente sin guión, con el coguionista Jaime Chávarri escribiendo a medida que se sucedían las escenas³.

Para ser justos, hay que señalar que Zulueta no se sentía autor completo de la película y comentaba que era una película a la que tenía «cariño, pero que no firmaría completamente»⁴. En parte esto tiene que ver con la premura con la que se le reclamó y con la poca planificación con la que acató el proyecto.

Aun así, la parte visual de la película es muy potente y constituye una firma de Zulueta. Si bien el dibujo y la pintura siempre fueron su arma más poderosa, su particular estilo deriva de la estancia que realizó en su juventud en Nueva York, donde le dejó fascinado el arte pop de Lichtenstein o Warhol y donde tuvo sus primeros contactos con el cómic. Dejando a un lado a importantes ilustradores de estética psicodélica, como los grafistas de *Mundo Joven* Juan Carlos Eguillor y Enric Simó (Irlés: 220), Zulueta resalta como el creador con un carisma visual más destacable de este periodo de la cultura popular hispana, sin nada que envidiar a sus

² «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE

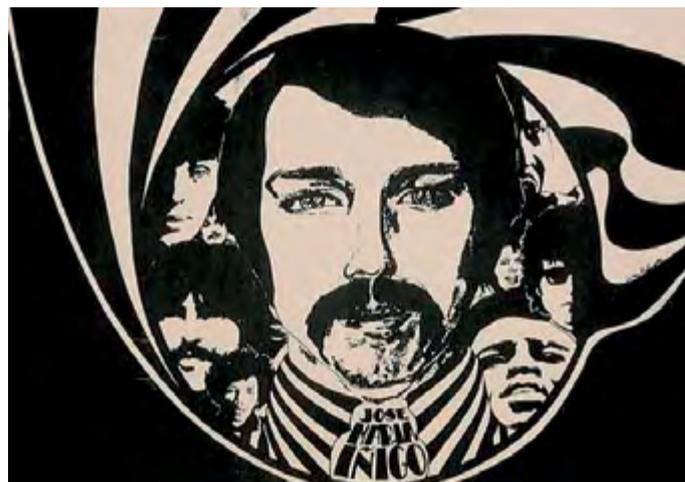
³ En los datos de la Biblioteca Nacional de España sobre la edición que la Editorial Divisa saca en Blu-ray consta Joaquín Sánchez Ortiz como jefe de producción, José Luis Peláez como montador (prestado de *Último Grito*), Alberto Lorca como coreógrafo, Manolita Novoa como maquilladora y Teodoro Escamilla como camarógrafo. Recordemos que Escamilla fue un relevante director de fotografía, ligado sobre todo a la filmografía de Carlos Saura y otros directores como Gutiérrez Aragón.

⁴ «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE

referentes del cómic europeo Guy Peellaert o Guido Crepax. Los créditos, los decorados y todo el grafismo de este largometraje son diseño del propio Iván Zulueta y, según José María Íñigo, los diseñó y fabricó prácticamente el primer día de rodaje, por lo que el segundo día no hubo grabación⁵. Además, en cuanto a encuadres y movimientos de cámara toda la narrativa está envuelta en una estética psicodélica: lentes de ojo de pez, secuencias en negativo, contrapicados, zooms..., suponen técnicas precursoras de lo que poco después también sería la marca de agua de Valerio Lazarov en la Televisión Española.

En la película se da cita lo más moderno del momento. Puede decirse en este sentido que los artífices e intérpretes personifican un ambiente cultural de Madrid innovador y rupturista. Muchos de los colaboradores, desinteresados, son compañeros de la Escuela de Cine, como Antonio Drove o el propio Borau, quien interpreta al tío Prudencio, maestro de escuela chapado a la antigua y tío del dueño del local de la tienda. En el reparto se encuentra también a Carlos Garrido, María Isbert, Mercedes Juste, Tina Sáinz y al actor Ramón Pons, que sustituye en el personaje de Gasset al propio Antonio Gasset-Dubois que finalmente decidió no participar. A estos nombres se suma el de las americanas Patty Shepard y Judy Stephen, viniendo a engrosar el catálogo de nombres norteamericanos que hay en la cinta.

José María Íñigo aparece como otro de los protagonistas de la película, interpretándose a sí mismo con cierta sorna y también a su *alter ego*, el personaje de Rosco, un melómano de pocas luces amante de la música clásica. Su participación en la película además fue un incentivo para las bandas del momento, que gracias a su intervención aceptaron colaborar como una forma de promoción (Herederó, 1989: 92). Íñigo pertenece a esa nueva generación de periodistas musicales que dejaron de ser meros cronistas para opinar, enjuiciar y marcar tendencia. En efecto, la carrera de este ubicuo personaje está marcada por ser determinante en los medios de comunicación más importantes del momento y sobre



Grafismo de estética psicodélica de José María Íñigo.

todo en los gustos musicales del público joven. Tras comenzar en la revista *Fans*, el periodista había obtenido notoriedad como corresponsal en Londres para *Mundo Joven*, una revista prolífica desde 1968 a 1973 y publicación de referencia de esta generación⁶, especialmente en el momento de realización de la película. Entre las páginas de esta revista podía encontrarse la sección «el Musiquero» con el ranking nacional a cargo de Íñigo. Su decisivo papel en la prensa escrita se vio ampliado notablemente con su presencia en televisión en los programas musicales del momento, una faceta que no cesaría de alimentar durante las décadas posteriores.

La película integra de forma orgánica el universo mediático conformado por la televisión, el cine y las publicaciones en papel más a la moda, pero de manera irónica, por lo que cuestiona y parodia las figuras mediáticas de estos años. En primer lugar, caricaturiza lo exagerado de las formas seductoras de Patty Shepard, actriz de origen norteamericano que aterrizó en España gracias al ingreso de su padre, teniente del ejército estadounidense, en la base de Torrejón, y cuya profunda, exótica y enigmática mirada se había convertido en icono de la publicidad televisiva, especialmente tras el

⁵ Cf. Íñigo, <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

⁶ Después vino *Disco-Express*, que en un periodo dirigió Joaquín Luqui y fue luego bandera de la innovación.



Cartel de la película *Caca, culo, pedo, pis*.

anuncio de brandy Fundador que dirigió el propio José Luis Borau.

Pero sobre todo parodia la citada figura de José María Íñigo. Lo curioso es que el crítico es presentado como el enemigo de la buena música (y por ende del grupo de amigos), culpable de difundir una espantosa música entre los jóvenes, como sugiere Patty cuando le dice «Yo tengo unos discos horribles gracias a ti». Hacia el desenlace de la película, su rostro en primer plano de la televisión se dirige a sus seguidores: «Queridos musicales», comienza, para descubrir a continuación la identidad de los boicoteadores e incitar a los seguidores de Mundo Canal a tomar represalias en la propia

tienda. Acto seguido, la escena describe ese interesante acontecimiento por el cual por primera vez en España un periodista musical despierta un fenómeno de fans. Un plano secuencia, de clarísima influencia en las películas para The Beatles de Richard Lester, muestra a una multitud de chavales enloquecidos corriendo hacia la tienda de discos para tomar represalias. Por su parte, los muchachos de la tienda de discos convencen a Rosco, interpretado por el mismo Íñigo y presentado como el amigo menos despabilado, para que se haga pasar por el verdadero Íñigo debido a su gran parecido. Para meterse en su papel, Rosco comienza por pisotear su piano y acto seguido sale a la puerta de la tienda a despejar a sus supuestos fans, diciéndoles que no tienen nada que hacer allí pero que pueden disolverse para ir a ver su programa «José María Íñigo habla de José María Íñigo».

Con la amalgama de personajes activos en el filme, no es de extrañar que tanto la trama como la vertiente sonora y visual de la película se acerquen a un discurso contracultural y contrahegemónico. Prueba de la voluntad de escandalizar de esta película es que antes de tomar su título definitivo «se llamó entre otras cosas, *Caca, culo, pedo, pis*, aunque también quisieron titularlo *Popilandia* y *Cacalandia*»⁷. Finalmente, *Al escondite inglés*, ha pasado a la historia como *1,2,3... al escondite inglés*, el nombre que se puso en su distribución, en cuyo cartel también podía leerse «Los locos del ritmo loco».

La televisión: un espacio de experimentación

El surgimiento de esta *rara avis* de la cinematografía española se entiende mucho mejor si sabemos que la mayor parte de sus referencias son televisivas. Y, más concretamente, que la película no tendría sentido sin el programa *El Último Grito*. Como ya ha señalado Concepción Cascajosa (2006) son continuos los intercambios entre cine y televisión, pantallas en teoría antagónicas, y numerosas las películas inspiradas en precedentes

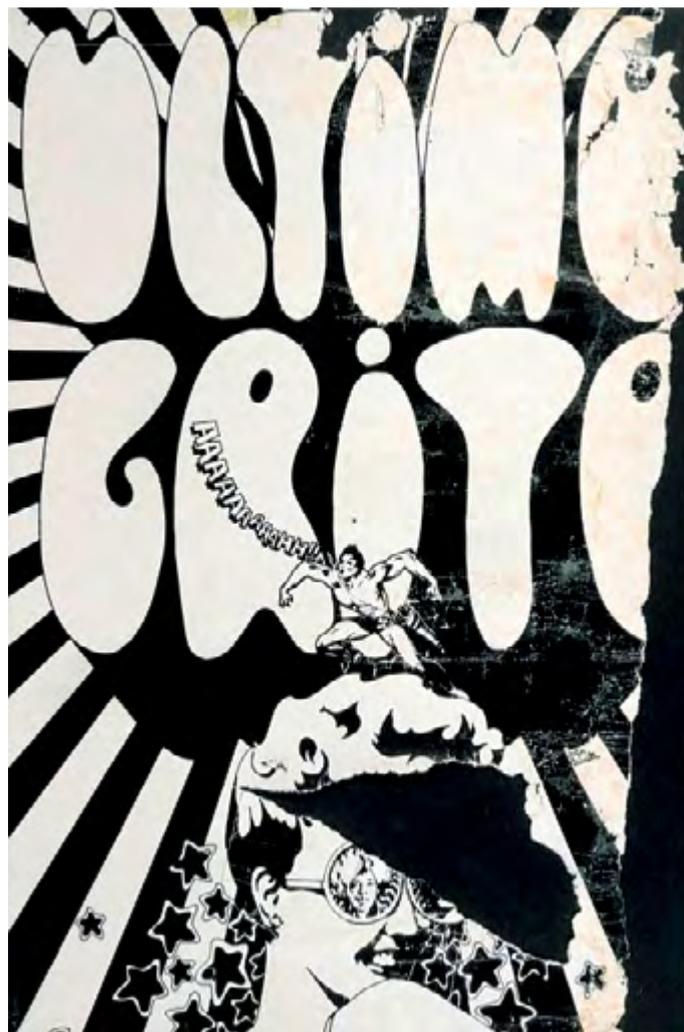
⁷ Según Íñigo en <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

de la pequeña pantalla. De ahí la necesidad de comprender el momento que se estaba atravesando en la televisión estatal para interpretar a fondo esta película.

La política televisiva experimentaba por entonces un momento de flexibilidad y apertura del que era responsable el Director y Secretario General de Televisión Española (TVE) entre 1964 y 1970, Juan José Rosón. La voluntad de Rosón contemplaba realizar programas que elevaran el crédito de TVE tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, apostando por la calidad y la originalidad, para lo cual no dudó en reclutar destacados realizadores internacionales. A esta etapa pertenecen hitos de la televisión patria tan notorios como *Historia de la frivolidad*, de Narciso Ibáñez Serrador y, sobre todo, *El irreal Madrid*, que en 1968 fue el pistoletazo de salida de la carrera española del recién llegado realizador rumano Valerio Lazarov.

La música ocupaba un lugar relativamente destacado en la parrilla televisiva, con programas específicos como *Telerritmo* o *Musical 69*⁸. Entre sus precedentes, cuenta Carles Gámez (2011) que el primer programa musical moderno fue *Escala en Hi-Fi* (Fernando García de la Vega), en parrilla desde 1961 a 1967. Consistía en la puesta en escena de los éxitos musicales del momento interpretados en play-back por actores y actrices, y tuvo también su secuela en la gran pantalla.

Pero fue *El Último grito* (Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo) emitido por la segunda cadena de TVE entre 1968 y 1970, el programa que congregó de una manera extraordinaria las últimas tendencias nacionales e internacionales y la música pop más vanguardista. El bilbaíno Pedro Olea fue el director inicial de este programa, si bien pronto llamó para hacer de ayudante de dirección a su compañero de la Escuela de Cine, Iván Zulueta, quien, según contaba él mismo, desde el segundo programa tomaría totalmente las riendas del espacio.



Gráfica para el programa *El último grito*.

La experiencia de Zulueta en el programa de televisión *Último grito* revierte directamente en *1,2,3... al escondite inglés*, y ambos pueden considerarse ejemplos de la intensa modernización experimentada por los medios nacionales, pero inserta en una estructura industrial aún precaria y retrasada respecto a otros países circundantes. Judy Stephen, una estadounidense que ya había trabajado en *Escala en Hi-Fi*, y José María Íñigo presentaron el programa, en la primera aparición de Zulueta como director de televisión. El espacio, que estuvo en antena durante año y medio, consistía en una sucesión de clips que intercalaban vídeos musicales de los grupos más punteros, clips humorísticos, informaciones

⁸ Y su precedente *Escala en Hi-Fi*, en programación desde 1963 hasta 1967. Consistía en una serie de secuencias narrativas musicales en las que aparecían actores interpretando éxitos musicales en play-back.

sobre hechos llamativos, experimentación audiovisual, etc., incluyendo una sección dedicada a la música internacional conducida por José María Íñigo. Al recordar este programa Zulueta habla de la censura y de la frustración que en ocasiones sentía: a la primera «pequeña censura» le seguía la acción de otro censor que podía suprimir determinados momentos por considerarlos inadecuados para la moral de la época o, como recuerda Zulueta, considerarlos «erotizantes».⁹

Así, el primer largometraje de Zulueta se puede entender como una continuación de *Último grito*, un espacio moderno, hecho con pocos recursos y dirigido a audiencias jóvenes, donde ya se había probado la experimentación estética y el éxito de ciertos productos culturales. En palabras del propio Zulueta, *Último grito* fue una escuela de imagen efectiva (Herederó, 1989: 136).

Eurovision y su apogeo en España

Al mismo tiempo, resulta imprescindible mencionar lo que en la época supuso Eurovisión, en la película mostrada como el concurso «Mundo Canal», y las influencias que este concurso dejó en la música del Estado español. Para la España de Franco, Eurovisión era un acontecimiento importante que simbolizaba la integración del país a nivel comercial y una señal de normalización de las relaciones internacionales. También da idea de la importancia que tenía TVE, pues el concurso era al fin y al cabo una competición entre televisiones: en aquel momento, con los únicos dos canales de difusión televisiva para toda la nación, su papel en la selección del capital cultural de millones de personas era decisivo. De ahí el empeño que desde el régimen se puso en tener una presencia notable en el concurso.

En 1968, España gana el XIII Festival de la Canción de Eurovisión, celebrado ese año en el Royal Albert Hall de Londres y organizado por la BBC. Massiel se alza con el primer puesto del concurso con la canción

«La, la, la», composición de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa (el Duo Dinámico), obteniendo 29 puntos, tras la polémica sustitución de Serrat que se negó a cantarla en castellano en lugar de en catalán. Durante años algunas voces han apuntado a un posible fraude y presiones del régimen franquista a los países votantes, pero todas estas polémicas no han quedado más que en especulaciones.

Consiguientemente, al año siguiente, fecha de realización de la película, el Festival se celebraba en Madrid con la correspondiente campaña de «eurovisión» en todas las esferas populares y el revuelo mediático que esto provocaba. Evidentemente, el régimen sabía que todos los focos estarían puestos en España por lo que utilizó Eurovisión como un lavado de cara de la dictadura, presentando al país como un lugar abierto, moderno y tecnológicamente a la última. Si bien en el mes de enero se había decretado el estado de excepción ante las revueltas sociales que pedían democracia, sólo una semana antes del festival se levantaba para mitigar las críticas internacionales hacia la situación política española. Para ayudar a hacer la vista gorda, no se escatimó en detalles con los concursantes provenientes de todos los lugares de Europa, agasajados con todo tipo de muestras de gastronomía, cultura y excelencias turísticas hispanas.

El evento tuvo lugar el 29 de marzo de 1969 en el Teatro Real de Madrid y por España se presentó a Salomé con la canción seleccionada entre diez en final nacional, «Vivo cantando», compuesta por María José de Cerato y Aniano Alcalde. Tras ella, Los Valldemosa a los coros, el ya mencionado Augusto Algueró a la batuta y un espectacular decorado con una enorme estrella del escultor Amadeo Gabino emulando la Carta de Eurovisión (hoy en los jardines de los Estudios de TVE en Prado del Rey). El reducido espacio consiguió integrar el enorme órgano del Teatro Real con la vanguardia surrealista de la voluminosa estrella junto a varios mantos de claveles. Quiso contarse también con el que fuera el artista más reconocido del arte español, Salvador Dalí, a quien se encarga el logo, la cortinilla y toda la publicidad eurovisiva de ese año. Finalmente, la memoria

⁹ «En memoria de... Iván Zulueta», RTVE.

de la época ha quedado impregnada con la imagen del impresionante mono que Pertegaz diseñó para la ocasión, un vestido de 14 kilos que Salomé balanceó ante el mundo con la más natural de sus sonrisas. La noche del evento, después de las actuaciones de todos los países concurrentes, sucedió algo imprevisto por las reglas del concurso, y es que se produjo un empate no ya entre dos países, sino entre cuatro concursantes en el primer puesto: España, Francia, Holanda y Reino Unido recibieron 18 puntos, por lo que hubieron de compartir el premio Frida Boccara por Francia, Lenny Kuhr por países Bajos y Lulu por Gran Bretaña, además de nuestra Salomé.

Quizá tanto esfuerzo y esta sorpresa final provocaron que el interés por Eurovisión se desinflase un poco en la siguiente edición. Al año siguiente el Festival se hizo en los Países Bajos y España envió a un desconocido aún Julio Iglesias con su canción «Gwendolyne». Ante el descenso de participación, durante la retrasmisión se incorporó, para rellenar, un pequeño vídeo antes de cada canción donde aparecía el intérprete en lugares significativos de su país, lo. Esto le vino a España magníficamente para reiterar esa imagen de modernidad que ya había querido mostrar como anfitriona.

La relación con Eurovisión como estrategia publicitaria franquista no termina ahí, sino que en los años 1970 y 71 se volvió a potenciar la participación nacional en el festival mediante una campaña de ensalzamiento y dos productos que hoy podríamos llamar transmedia: el programa televisivo *Pasaporte a Dublín* (emitido a finales de 1970 para elegir nuestra canción representante y dirigido por Lazarov) y la película *En un mundo nuevo* (Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, 1971) que sirve como promoción a la cantante Karina a rebufo de su segundo puesto en el Festival de Eurovisión que se celebraría ese año en Dublín.

En tono de humor, *Al escondite inglés* hace una crítica sardónica y mordaz a los tejemanejes del Festival, a su popularidad manipulada y a las músicas que a través de él se llevaban al éxito. Mientras otras comedias españolas, como *Historias de la televisión*, aluden al Festival de una forma mucho más benevolente, esta película es una

sátira de los procesos de selección y sobre todo un ataque al tipo de canciones que se presentaban a concurso.

Porque ¿qué sonaba realmente en Eurovisión? Eran casi siempre composiciones muy *naïves*, pegadizas y estructuralmente simples, donde obviamente primaba la interpretación vocal, de estilo lírico, con el correspondiente acompañamiento orquestal, preponderancia de las letras de temática amorosa, cantos esperanzados, odas a la vida, y que eran pensadas para un éxito a nivel internacional. Aparte de la mencionada «La, la, la» defendida por Massiel, en el año 1968 alcanzó el segundo puesto la canción «Congratulations» interpretada por el antes *teenager* británico Cliff Richard, una canción facilona de estribillo pegadizo y palmada fácil, mientras Francia volvía a presentar a su antigua ganadora Isabelle Aubret con la bucólica «La Source»¹⁰. Al año siguiente, las concursantes empatadas fueron una ñoña Lulu con la canción onomatopéyica «Bang-a-bang» y despliegue orquestal por Reino Unido, Lenny Kuhr por Países Bajos, que presentaba «De Troubadour» acompañada de una guitarra de inspiración entre trovadoresca y española, y Frida Boccara por Francia con «Un Jour, Un Enfant». En definitiva, canciones poco innovadoras en cuanto a temática, instrumentación y tipo de interpretación, y claras continuadoras de la *chanson française*, la balada italiana y lo que en España se llamaba canción melódica.

Cine pop al final de la década

Por lo que respecta al contexto cinematográfico, el cine de los años sesenta está cuajado de películas sobre artistas diversos, desde el Duo Dinámico o Pili y Mili a las películas de Los Bravos. El Nuevo Cine Español poco se interesó por el pop, considerando superficial la temática juvenil y su carácter desenfadado frente a las sesudas preocupaciones explícitamente políticas del cine social. Por lo tanto, hay que buscar el germen de lo

¹⁰ Aunque esta canción en realidad no es lo que parece puesto que habla de una violación pero refiriéndose a la leyenda de una niña violada y asesinada y convertida en fuente, todo ello en el estilo melódico de la *chanson* y una estructura de estrofa y estribillo recurrente muy clásica.

pop en la comedia turística, donde el contexto realista en el que queda patente la presencia de los tira y afloja entre la modernidad y la tradición, está inevitablemente imbuido de un ambiente donde la música pop es un agente cotidiano y donde los grupos del momento sueñan en *pickups*, radios y amenizan el día a día de aquella España sesentera. Muchas de estas películas de Aguirre, Sáenz de Heredia o el productor Pedro Masó son documentos sociológicos impagables, testimonios de un menospreciado costumbrismo pop.

Más allá del género de la comedia ligera, en los años centrales de la década comienzan a aparecer algunas películas más específicamente centradas en la música pop y que son, cada una en su medida, precedentes de nuestro caso de estudio. Destaca, en primer lugar, *Escala en Hi-Fi* (Isidoro Martínez Ferry, 1963) por tener igualmente su antecedente en el programa homónimo de TVE, lo cual como señala Cascajosa (2006) fue un caso pionero en este periodo del monopolio de TVE.

Esta primera tentativa fue seguida por *Megatón ye-ye* (Jesús Yagüe, 1964), interesante como antecedente por su confrontación de las actitudes y reminiscencias de la balada, la *chanson* y la canción melódica con el universo pop, visto éste con un carácter realmente novedoso, y avalado por la narrativa surrealista del cine pop británico desde la que se cuentan las vivencias de nuestros jóvenes músicos Mochi y Micky,

A medida que avanza la década, la madurez del género deriva en un número creciente de películas relacionadas con la música pop que incorporan progresivamente la estética psicodélica. Entre ellas está *45 Revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969), protagonizada por Juan Pardo y ambientada en la industria discográfica y, dentro de la experimental corriente fílmica de la Escuela de Barcelona, la película *Long- Play* (Javier Setó, 1968) sobre Los Pasos y sobre todo la surrealista *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969) donde Los Iberos, la icónica Guillermina Motta y Jaume Sisa coronan un guion lleno de extravagancias que presagia el posterior desarrollo artístico de Barcelona. Como otros antecedentes de *Al escondite inglés* puede recordarse *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1967), con Bruno Lomas, Massiel y Micky, o mencionar

que Pedro Olea (director inicial de *El Último grito*) rodó *En un mundo diferente* (1968), con Juan y Junior, y *Días de viejo color* (1968) con un escenario juvenil que incluyó desde alucinógenos hasta los locales más a la moda de Torremolinos.

La música en la película

La película que nos ocupa pudiera parecer una más de estas producciones musicales. Sin embargo, además de recoger las esencias estéticas del cine de Richard Lester para The Beatles, del pop art y la psicodelia, también es un excelente retrato de la escena musical en Madrid.

Al escondite inglés consiste en una gran excusa para ofrecer un catálogo de videos musicales de, por este orden, Los Buenos, Shelly y la Nueva Generación, Ismael, Fórmula V, Henry & The Seven, Los Íberos, The End, Los Mitos, Los Beta, Los Ángeles y Los Pop Tops¹¹. Cada videoclip está adaptado a la personalidad de la banda y el estilo musical usado, por eso Zulueta emplea muy distintos tratamientos de unas bandas a otras.

La primera de las intervenciones musicales es una actuación de Los Buenos y, aunque interpretan su «Groovy woovy» en un sencillo escenario, está rodada de manera muy experimental, utilizando *travelling* circulares, lentes de ojo de pez, extraños primeros planos de los vientos y extravagantes efectos visuales. La elección de las localizaciones en las que aparecen las bandas también es significativa: el campo de fútbol en el que tocan Shelly y la Nueva Generación será recurrente en la psicodelia televisiva española o la azotea en la que Los Iberos cantan «Hiding behind my smile» es casi una

¹¹ En el LP aparecen las canciones aparecen en este orden: 1, Carmen Santoja, «Mentira, Mentira»; 2, Conjunto Un Dos Tres «Títulos de credits»; 3, Los Buenos, «Groovy woovy»; 4, Shelly y Nueva Generación, «I'm just a fool»; 5, Ismael, «La Tarara»; 6, Formula V, «Tengo tu amor»; 7, Henry and The Seven, «You love me»; 8, Los Iberos, «Hiding behind my smile»; 9, The End, «Cardboard watch»; 10, Los Mitos, «Cantemos así (Aleluya)»; 11, Equipo Un Dos Tres, «Cabaret Mix»; 12, Los Beta, «Hey, girl»; 13, Los Angeles, «Creeme»; 14, Judy, «Mentira, Mentira» (Version Mundo Canal); 15, Pop Tops, «That woman»; 16, Conjunto Un Dos Tres, «Títulos de credits» (Final).

premonición del último concierto de The Beatles en la azotea de los Apple Corps en Londres, en enero del 69, aunque puede decirse que esos planos hacia el vacío de la calle desde lo alto son bastante más arriesgados. Del mismo modo, tanto el videoclip de Los Beta como el de Los Ángeles están rodados en un bosque (quizá la finca de Chávarri), aunque con efectos distintos: en el primero abunda un curioso efecto de multiplicación, mientras el «Créme» de los segundos, de carácter romántico y tempo más lento, comienza como una foto en blanco y negro que pasa a color y movimiento, para después utilizar distintos efectos visuales, planos en contrapicado para acentuar la altura y la línea de fuga de los árboles al fondo de la banda y picados hacia las caras de los intérpretes sobre las hojas caídas.

Quizá la secuencia más conocida es aquella en la que la banda británica The End vaga por la Gran Vía de Madrid ante la atónita mirada de los españoles de a pie. Este grupo de rock progresivo incipiente estaba afinado en España y formaba parte del panorama musical español desde que en 1967 aparecieran en la revista *Fans*, pero su indumentaria, sus melenas y sus actitudes burlescas contrastan con la desconcertada reacción de los paseantes madrileños de la época.

En este sentido, no puede pasarse por alto la tendencia anglosajona de la mayor parte de los grupos intervinientes en la cinta, sin ir más lejos siete de las canciones que se escuchan están compuestas en inglés. Lo cierto es que desde finales de los años cincuenta es habitual que las bandas españolas canten en inglés: como explica Isabelle Marc (2013), la traducción era una práctica habitual, de manera que casi todos los artistas de principios de los sesenta comenzaron grabando las canciones de sus ídolos directamente en inglés (muchos de ellos vendieron en España más que los originales) o haciendo covers en español. Pero posteriormente, sobre todo a partir del éxito de Los Bravos, se generalizó la asimilación de los estilos americanos y la consiguiente composición en inglés, lo que implicaba una voluntad artística pero también una intencionalidad comercial, como era evidente en productos como Los Canarios o los Pops Tops con sello del productor Alain Milhaud.

Pero más allá de esto, esta «extranjización» fue una realidad palmaria sobre todo a finales de los sesenta cuando una avalancha de conjuntos y cantantes foráneos desembarcó en estos años en la península Ibérica. La «legión extranjera» de la que habla Alex Oro (2001) supuso efectivamente un foco de renovación musical, ya fueran artistas establecidos en España o visitantes esporádicos de nuestras costas. En el panorama musical de la época se encuentran desde el holandés Tony Rolland hasta el vocalista alemán de Los Bravos Mike Kennedy, pasando por bandas como Darwin Teoría, Top-Show, Jess & James, The Vampires Evolution, o las británicas The Mode, The Tomcats o Dave Da Costa. Nótese que en *Al escondite inglés* puede verse al cantante caribeño Phil Tim de los Pop Tops y a Rod Mayal de los Buenos.

Esta presencia va de la mano del momento musical que estaba viviendo España, en concreto de la difusión de la psicodelia, que fue simultánea a la entrada de la música soul, cuyas influencias más evidentes se escuchan desde 1967 hasta comienzos de los setenta. Es al tiempo «un periodo en que el pop bailable, amenizado con secciones de viento y versiones de los clásicos negros, fue obligatorio para casi todos los conjuntos» (García Lloret, 2006: 56).

En cuanto a la creación audiovisual en la película, aunque las canciones son los momentos en los que más palpablemente se da pie a los experimentos, también se usan algunos recursos visuales innovadores de forma humorística. Por ejemplo, en uno de los planos se dan cita «los dos Íñigos» (el que hace de sí mismo y el que hace de Rosco) mediante un juego de pantalla partida: por error uno de ellos casi pasa hacia el lado de la pantalla que no le corresponde, deteniéndose sorprendido ante la llamada de atención de la voz en *off*.

Aparte de las secuencias musicales con bandas contemporáneas, la película incluye además algunas alocadas secuencias, protagonizadas por el conjunto de jóvenes, con música compuesta para la ocasión. Es el caso, hacia el final de la cinta, del momento en que se produce una especie de lucha con botes de pintura, pues cuando los jóvenes llegan a la tienda se encuentran con los pintores en plena faena (ya que se les ha olvidado

pagar el alquiler) y el dueño entra en escena para decir que ha decidido convertir la tienda en un salón de té. La ambientación musical resulta interesante por su empatía hacia lo extraño del momento mediante una música de estética contemporánea. En los títulos de crédito puede leerse que la música original está compuesta por Antonio Pérez Olea, vinculado a la Escuela de Cine, y que en esos años firma la música de varias películas del mismo tono *popero* que esta, concretamente *Codo con codo* (Víctor Auz, 1867) y *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969).

El resto de la banda sonora musical corre a cargo de Vainica Doble (Carmen Santonja y Gloria Van Aherssen), incluida la canción «Mentira, mentira» escrita para la ocasión, y un número musical protagonizado por los seis jóvenes actores. Con la excusa de convencer a Tina para que consiga información sobre Mundo Canal, le ofrecen un cabaret con tres números: el primero es de ambientación francesa, entre una java y una canción a lo Edith Piaf, interpretado por José María Iñigo y Justa (Mercedes Juste), aunque cantan en *off* Gloria Van Aherssen y Jaime Chávarri; después hacen su dúo Judy Stephen y Antonio Drove emulando los musicales americanos estilo Broadway, con boas, despliegue coreográfico y con las mismas voces dobladas; y finalmente una canción hawaiana en la que Patty toca el ukelele y Ramón Pons aparece vestido de marinero, haciendo play-back Carmen Santonja. Según contaba Carmen, la introducción de Vainica Doble en la película fue gracias a José Luis Borau, mientras Zulueta estaba un poco reticente a la colaboración hasta que escuchó la propuesta, ante la que reaccionó entusiasmado¹². De este encuentro se tejió una relación de amistad que confluyó en varios proyectos, entre otros Zulueta es el autor de la portada del primer LP de Vainica Doble (Opalo, 1971).

Además de ser un reflejo de la avanzada estética *underground* y psicodélica que caracterizaba todas las creaciones de su polifacético autor, esta película muestra claramente las tensiones existentes entre las músicas

«modernas» que circulaban en la España *je-je* del momento. Así, representa una clara oposición a los géneros «melódicos» anteriores a favor de la música estadounidense y el ritmo británico. El mercado discográfico español estaba copado por un tipo de música de fácil consumo y referentes nacionales; aparte de la llamada canción española y la copla, los cantantes melódicos seguían recabando éxitos y la música moderna que triunfaba estaba más cercana al sonido Eurovisión, con melodías pegadizas, letras comprensibles e instrumentación en acústico, en lugar de los sonidos electrificados, las melodías de órganos Hammond o las complejas progresiones del soul, la progresiva y el jazz fusión que tomaba forma en nuestro país.

Aquí, frente a la canción ligera de raíces en la balada italiana y la *chanson française*, las tendencias anglosajonas del beat y el rock son mostradas como la música verdaderamente moderna y liberadora. Por eso se muestra una panorámica, justo tras los créditos de la película, sobre los discos que hay en la tienda, lo cual resulta toda una declaración de intenciones musical. Entre otros vinilos, se reconocen las portadas del *Sgt. Pepper's* y *A hard day's night* de The Beatles, además de Donovan, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix Experience, Hair, Cream, los Bee Gees y los discos aparecidos ese año de Pink Floyd, Aretha Franklin, John Mayall o The Mothers Of Invention. Evidentemente, las bandas que aparecen en la película tienen la mirada puesta en estos referentes, los últimos estrenos del rock, el pop, el soul o el funk internacional.

El desenlace de la narrativa culmina con el choque entre esas dos realidades musicales, la caricatura de Mundo Canal frente a una actuación final de los Pops Tops, la banda más puntera del momento, magníficamente rodada. Llega el día de celebración de Mundo Canal: la retrasmisión televisiva comienza con el himno de Eurovisión, aunque para la ficción se sustituye el preludeo del *Te deum* de Charpentier por la *Música para los Reales Fuegos de Artificio* de Haendl, que a oídos de un espectador medio probablemente sonaría muy similar en sonoridad de fanfarria y estilo barroco a la que, desde 1954, es la sintonía de la Unión Europea de Radiodifusión.

¹² *Rockdelux* abril 97, texto: César Macondo <http://cuandoramosalternativos.blogs...>

sión. Entre el público de edad madura, envarado y aburrido, se escuchan comentarios superficiales referidos a las intérpretes como «Es monina» o «Muy yeyé» cuando aparecen los artistas. La actuación de Judy es esperada con expectación entre los asistentes, pero, en lugar de defender la canción propuesta por España, Judy titubea y retrasa su entrada, hasta que en lugar de cantar lanza su grito: «Mentira, mentira es una porquería y el festival de Mundo Canal más» a lo que sigue el consiguiente revuelo, el destrozado de las letras que decoran el escenario y da paso a los Pops Tops cantando «lo que a ellos les dé la gana». Si los Pops Tops son poco eurovisivos, menos lo es su canción «What's up with that woman» y menos aún el videoclip, que comienza con un impactante juego lumínico con claroscuros, los brillantes focos sobre el fondo negro y continuos movimientos de cámara, *travellings* circulares, los integrantes del grupo acercándose y alejándose del objetivo (diríase montados en el carrito de la Dolly), *zooms* hasta sus primeros planos, recreaciones sobre las caras y perfiles de los músicos, y un sinfín de experimentos visuales. Definitivamente, nada que ver con la sobriedad televisiva que tanto en estilo musical como en estilo visual solía verse en Eurovisión.

El discurso contracultural de 'Al escondite inglés'

Las características y circunstancias hasta aquí mencionadas conducen a una reflexión en torno a las tensiones de un contexto musical a un tiempo español, europeo e internacional. La crítica al estilo, el dramatismo y la gestualidad de la canción melódica de raíz italiana y francesa ya se había hecho patente en otras películas como en la mencionada *Megatón ye-yé*. Pero, en la película que nos ocupa, la sátira del concurso eurovisivo, la alta presencia de discos e incluso actores americanos en el film, la música de una clara influencia anglosajona, así como la crítica explícita a los más diversos aspectos de la cultura tradicional española acentúan la controversia sobre las relaciones internacionales de España. Por un lado, ponen en tela de juicio que la visión unívoca de España



Escena de *El último grito*.

ofrecida hacia el extranjero por los medios de comunicación gubernamentales fuera bien aceptada por parte de todos los agentes españoles y por otro demuestran que existían muchas resistencias y tirantezas con el ámbito europeo o internacional.

Si bien es cierto que la película está rodada en un tono desenfadado, un tanto alocado y enérgico, esto no evita que en los diálogos de los personajes se haga alusión a los temas más escabrosos de la política cultural de la dictadura, como la censura en las letras de canciones o en las portadas de los discos, el escaso éxito de las películas de los Beatles o lo rancio de la cultura española tradicional. Además, se pone en evidencia que discos, películas, noticias, llegaban perfectamente desde el extranjero, que los jóvenes podían tener acceso a ellos, y que las bases americanas y los lugares turísticos (donde empiezan a tener residencia personas de origen británico, norteamericanas o alemanas) así como esa legión extranjera antes mencionada, fueron en efecto focos de entrada de influencias extranjeras «no domesticadas» por el régimen. Tampoco es casualidad que los ambientes contraculturales fueran frecuentados por jóvenes que habían viajado al extranjero, como el propio Íñigo, o por americanos establecidos en España como Judy y Patty.

Así pues, lo que saca a relucir esta película es un choque de modernidades, un conflicto entre la Espa-

ña oficial y la España real: la mostrada por el régimen, un tanto desordenada y «sin guión», y la que entonces era la contracultura. Y es que la moderna España del franquismo era una amalgama a menudo informe de modernidades diversas. El discurso hegemónico echaba mano de artistas patrios que aportaban una pátina de innovación a la realidad española, pero no dejaba de estar vacío de una verdadera voluntad de cambio y regeneración de valores. Así, a través de las pantallas de sus televisores toda Europa recibió en sus casas esa modernidad a la española compuesta por Salomé, Algueró, Dalí, Pertegaz, Laurita Valenzuela y Massiel enfundada en su vestido de chinchilla.

De ahí también las diversas opiniones sobre el concurso de Eurovisión. Lo que para el régimen era un lavado de cara y una oportunidad de dar una imagen de «normalidad», de mostrarse en el extranjero como una nación «moderna», para la juventud contracultural de la época era un bochorno y revelaba una imagen ridícula. Es más, el festival en sí mismo era hortera y las canciones ni eran representativas de la verdadera actualidad creativa de las bandas españolas, ni de las verdaderas tendencias musicales internacionales.

Sin embargo, cabe recordar que el movimiento contrahegemónico está igualmente plagado de contradicciones. Por ejemplo, resulta curioso el papel de José María Íñigo, integrado en el sistema como mediático disc-jockey con club de fans, pero al mismo tiempo integrante de una banda que pretende dinamitar ese sistema de difusión musical. Del mismo modo, esta película no se puede entender sin la televisión pública del momento, que era entonces el verdadero medio donde se podía innovar.

Por otro lado, *1,2,3... al escondite inglés* es un homenaje a la televisión. La presencia de este medio es constata desde varias perspectivas: primero, la presencia de innumerables televisores que aparecen en la película da lugar a lo que comienza a ser la observación de la realidad a través de la pantalla. En segundo lugar, se incide constantemente en los entresijos de la grabación en vivo en un set, que bien podría ser el del Último Grito, con lo cual se convierte en una película que sigue la tradición

de los musicales al uso al mostrar el espectáculo dentro del espectáculo, pero al tiempo es una autorreflexión sobre el propio medio y da muestra de su consolidación en los hogares españoles. Además, demuestra que el formato televisivo donde se suceden los clips musicales estaba igualmente consolidado y da idea del auge que experimentaba el videoclip en este momento, que llegaba a la televisión de manera mucho más profusa que los años anteriores. Por último, no puede olvidarse la importancia de Eurovisión como fenómeno cultural eminentemente televisivo en la España de Franco, un fenómeno que Zulueta se empeña en desenmascarar dejando a la luz su funcionamiento interno.

Al escondite inglés hubiera supuesto, en efecto, un auténtico «bombazo» si se hubiera estrenado como estaba previsto al mismo tiempo que la celebración del Festival de Eurovisión en Madrid. No obstante, la inexperiencia de la productora en la distribución retrasó el estreno prácticamente un año. Además, esta experimentación hecha cine no pasó tan bien la censura y de hecho la película fue retenida por el Ministerio y, si bien algunos testimonios hablan de su estreno en Cannes en 1969, no llegó a verse en España hasta 1970¹³ para no entrar en conflicto con los intereses del régimen.

Desgraciadamente, y como explicaba José María Íñigo, la película se estrenó demasiado tarde como para tener repercusión coetánea a la celebración del acontecimiento de 1969. Una vez se celebró el concurso en Madrid, el «impacto de tantas maldades en torno a Eurovisión ya había pasado»¹⁴. El propio Zulueta opinaba que lo que pasó con la película es que tardó un año en estrenarse y para cuando llegó al público ya se había pasado Eurovisión y ya se habían pasado también las canciones. Además, su estreno en salas de arte y ensayo, que no podían permitirse un público adolescente y joven, dio al traste con el potencial de un producto que había nacido ya con carácter efímero, pensado como continuación contemporánea del Último Grito.

¹³ El 23 de marzo de 1970 según IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0065147/>.

¹⁴ Según Íñigo en <http://www.josemariainigo.com/vida/Ivanzulueta.htm>.

No obstante, ha dejado para la historia de la música y del cine español una foto fija inmejorable de aquella contracultura del fin de la década que a su manera contribuyó al resquebrajamiento del franquismo.

Bibliografía

CASCAJOSA, Concepción (2006), «Juego de pantallas: Esbozando la historia de las películas españolas basadas en programas de televisión», *ECO-Pós Libro*, 9, págs. 82-101 «En memoria de... Iván Zulueta». RTVE.es A la carta. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-memoria-de/memoria-ivan-zulueta/684908/>.

FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2015), «Las prácticas televisuales de Iván Zulueta», *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. III, n.º 7, págs. 58-67.

GÁMEZ, Carlos (2011), *Los años ye-yé. Cuando España hizo pop*, Madrid: T&B Editores.

GARCÍA LLORET, Pepe (2006), *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Zaragoza: Zona de Obras/SGAE.

HEREDERO, Carlos (1989), *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

IRLÉS, Gerardo (1997), *Sólo para fans. La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid: Alianza.

Ivanzulueta.net <http://ivanzulueta.net/articulos-proprios/el-buen-gusto-vs-mundocanal/>.

MARC, Isabelle (2013), «Submarinos amarillos and other transcultural objects in Spanish popular music during late Francoism», Martínez, Silvia and Fouce, Héctor (eds.), *Spain is different. Essays on Popular Music in Spain*, London: Routledge, págs. 115-124.

ORÓ, Alex (2001), *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*, Lleida: Milenio.

Selección de obras audiovisuales

1,2,3... al escondite inglés (Iván Zulueta, 1969).

45 Revoluciones por minuto (Pedro Lazaga, 1969).

A Hard Day's Night (Richard Lester, 1964).

Codo con codo (Víctor Aúz, 1967).

Días de viejo color (Pedro Olea, 1968)

En un mundo diferente (Pedro Olea, 1968).

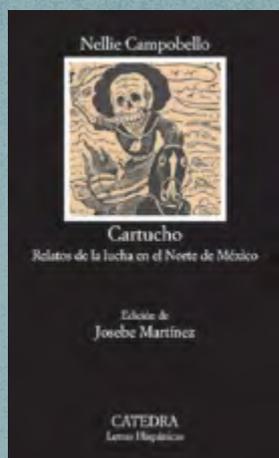
En un mundo nuevo (Ramón Torrado y Fernando García de la Vega, 1971).

Escala en Hi-Fi (Isidoro Martínez Ferry, 1963).

Help! (Richard Lester, 1965).

Long-Play (Javier Setó, 1968). *Topical Spanish* (Ramon Masats, 1969).

letras hispánicas



biografías



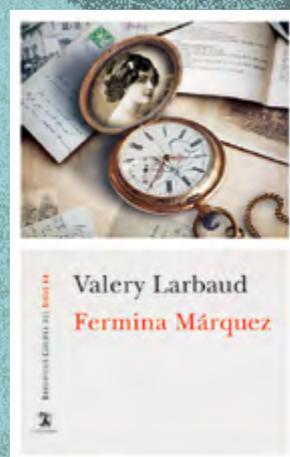
www.catedra.com

@Catedra_Ed

letras universales



biblioteca cátedra del siglo xx



La construcción de las identidades racializadas en el cine musical hollywoodense

El caso de Billie Holiday en *Symphony in black* (F. Waller, 1935) y *New Orleans* (A. Lubin, 1947)

María Aparisi Galán

Recibido: 26.09.2019 – Aceptado: 15.10.2019

Titre / Title / Titolo

La construction d'identités racialisées dans le cinéma musical hollywoodien
The construction of racialized identities in Hollywood musical cinema
La costruzione delle identità razziali nel cinema musicale hollywoodiano

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo pretende realizar una aproximación crítica a la representación cinematográfica de la afamada cantante de jazz Billie Holiday en el cortometraje musical *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) y en la película *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947). Concretamente, nos centraremos en el análisis de los estereotipos raciales y de género asignados a la imagen filmica y a las interpretaciones musicales de la artista, los cuales proporcionarán las claves necesarias para desvelar las dinámicas de rechazo y deseo que existen detrás de la construcción de la «negritud» en el cine de la primera mitad del siglo XX.

Cet article vise à aborder de façon critique la représentation cinématographique de la célèbre chanteuse de jazz Billie Holiday dans le court métrage *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) et dans le film *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947). Plus précisément, nous nous concentrerons sur l'analyse des stéréotypes raciaux et sexistes assignés à l'image filmique et aux interprétations musicales de l'artiste, qui fourniront les clés nécessaires pour révéler la dynamique de rejet et de désir qui existe derrière la construction de la «négritude» développée par le cinéma musical hollywoodien dans les années 1930 et 1940.

This paper aims to critically approach the cinematographic representation of famed jazz singer Billie Holiday in the short film *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) and in the film *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947). Specifically, we will focus on the analysis of the racial and gender stereotypes assigned to the filmic image and musical interpretations of the artist, which will provide the keys to understanding the dynamics of rejection and desire that exist behind the construction of “blackness” developed by the Hollywood musical cinema of the 1930s and 1940s.

Questo articolo intende affrontare criticamente la rappresentazione cinematografica della famosa cantante jazz Billie Holiday nel cortometraggio *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) e nel film *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947). In particolare, ci si concentrerà sull'analisi degli stereotipi razziali e di genere assegnati all'immagine filmica e alle interpretazioni musicali dell'artista, che forniranno le chiavi di lettura necessarie per rivelare le dinamiche di rifiuto e desiderio che stanno dietro la costruzione della “negritudine” sviluppata dal cinema musicale hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Billie Holiday, racismo, estereotipo, negritud, cine musical.
Billie Holiday, racisme, stéréotype, négritude, cinéma musical.
Billie Holiday, racism, stereotype, negritude, musical cinema.
Billie Holiday, razzismo, stereotipo, negritudine, cinema musicale.

1. Introducción: 'Lady Sings the Blues'

Aquella golfa robusta y grasienta no hacía nada hasta un cuarto de hora antes de que llegara su hombre para la cena. Entonces montaba un verdadero follón. Yo no sabía arreglármelas en su lujosa casa, y en lugar de decirme lo que quería que hiciera, armaba revuelo porque su marido tendría que esperar, me chillaba y me llamaba «negra» con tono despectivo: fue la primera vez que oía esa palabra como si fuera un insulto (Holiday, 2015: 30-31).

A la hora de abordar el estudio sobre la imagen de la afamada vocalista de jazz Billie Holiday no deja indiferente la gran cantidad de biografías que se han publicado de la misma. Autores como John Chilton, Robert O'Meally, Donald Clarke, Stuart Nicholson, Farah Jasmine Griffin o John Szwed han emprendido esta tarea siguiendo la estela dejada por *Lady Sings the Blues*, la supuesta autobiografía escrita por la artista en compañía del periodista William Dufty y publicada en 1956. Su autenticidad y contemporaneidad la convirtieron en el referente literario esencial para desarrollar una aproximación a las vivencias, experiencias y sentimientos de la artista explicados como el relato de una mujer masoquista, dependiente y drogadicta.

En 1972 Sidney J. Furie realizaría una adaptación cinematográfica de esta autobiografía en el primer *biopic* de la historia del cine sobre una mujer cantante interpretada por Diana Ross como una persona débil, temerosa y frágil que abusa de la heroína y que necesita ser constantemente rescatada por una figura masculina. La secuencia de los títulos de crédito ya advierte sobre la caracterización del personaje dado que muestra a Billie Holiday en un estado físico y anímico deplorable, arrestada y encarcelada durante su proceso de desintoxicación. No es de extrañar que Oliver Nelson, un amigo de la artista y músico encargado de componer la banda sonora, abandonara el proyecto y que Artie Shaw se negase a que su nombre apareciese en la historia (Andújar, 2010: 38)

El libro que problematizará esta interpretación de la historia de la cantante será *Con Billie Holiday: una biografía*

coral (2007) escrito por Julia Blackburn y estructurado en capítulos que toman la forma de una serie de entrevistas con sus más allegados. El texto complica la visión que se tenía sobre la dependencia emocional de Holiday hacia sus maltratadores rescatando citas como la siguiente: «(...) necesito un hombre que sea un hombre, y necesito un hombre que me lo recuerde una y otra vez. Si gano más dinero que él y soy más famosa que él, para afirmar su masculinidad me pega, me abofetea» (2007: 231). Del mismo modo, se cuestionan los juicios emitidos sobre la drogodependencia de la cantante cuando Blackburn afirma que (*ib.*: 242) William Dufty acordó con los editores que el abuso de la heroína sería el gancho para que el libro se vendiese.

En el siguiente artículo explicaremos el proceso que configura la producción y reproducción de esta imagen estereotipada de Billie Holiday que llega hasta nuestros días partiendo de la deconstrucción de los principios racistas y machistas que intervienen en la conformación de la identidad racializada y engenerizada de la mujer afroamericana y que influyen en la significación de sus productos culturales. Con tal propósito investigaremos los personajes y las canciones que interpreta Billie Holiday en el cortometraje musical *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) y en la película *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947). Estas apariciones cinematográficas serán tomadas como huellas del ejercicio de representación del poder y como espacios de negociación del conflicto entre lo popular y lo masivo que desestabilizará la significación de lo negro impuesta por el *status quo*.

2. Discurso, poder y colonialismo: la racialización y engenerización de lo negro

A lo largo de siglos y siglos de historia, los procesos de construcción de las identidades racializadas dicotómicamente diferenciadas han buscado el mantenimiento de la posición de privilegio del hombre blanco. Para ello la «negritud», entendida como la subjetividad afroameri-

cana que construye y es construida en las experiencias, placeres, recuerdos y tradiciones compartidas por el pueblo afrodescendiente, ha sido vaciada de significado y utilizada para la diferenciación de la «identidad racial» blanca (Yost, 2008: 1315), que invisibiliza su color de piel estableciéndose como el paradigma de la normatividad racial (Braidotti, 2004: 211).

La lógica dicotómica y maniquea de la racialización tiene su origen en una serie de prácticas y discursos articulados desde el inicio del sistema colonial que configuran al Otro como una imagen-espejo de Europa a través de la disolución de las diferencias entre los individuos colonizados en un único *ser* deshumanizado (Hall, 2013: 92-93), inferior a los hombres blancos anatómica e intelectualmente y dotado de una libidinosidad incontrolada (Shohat y Stam, 2002: 152-153). Esta animalización e infantilización del colonizado servirá como punto de contraste para conformar la identidad burguesa de hombres y mujeres blancas.

En el caso de los hombres afroamericanos, la consideración del negro como ser fobógeno, es decir, un ser que despierta terror y admiración sexual por la creencia infundada en su enorme pene (Fanon, 2009: 143-144), motivará la emergencia del mito del violador negro (Davis, 2005: 183) y convertirá al hombre blanco europeo en un «sujeto/agente, apto para gobernar, para la vida pública, un ser de civilización, heterosexual, cristiano, un ser de mente y razón» (Lugones, 2010: 106).

Por su lado, las mujeres afroamericanas fueron caracterizadas como figuras promiscuas y agresivas con el objetivo de disculpar los abusos cometidos (Lugones, 2008: 96-97; Davis, 2005: 25) y constituir el afuera constitutivo del ideal de feminidad caracterizado por la pureza sexual, la pasividad y la domesticidad (Lugones, 2010: 106). En esta línea, Mercedes Jabardo identifica tres imágenes estereotipadas de la mujer negra en la cultura dominante, a saber (2008: 44): la *jezzabel*, una mujer dedicada a la prostitución que vive una vida llena de excesos desencadenantes de su trágico final; la *mammy*, la criada doméstica buena y sumisa que sirve como sustituta de la madre blanca sin experimentar sus privilegios; y la matriarca, una mujer fuerte que trabaja todo

el día fuera de casa para poder mantener a su familia y no es capaz de tener relaciones emocionales estables. Estos estereotipos se interrelacionan en beneficio de la explotación económica de la institución esclavista que conecta el apetito sexual excesivo con la obligación maternal de nutrir emocionalmente a niños y padres blancos (Collins, 2000: 81-82).

La inferiorización de las mujeres afroamericanas tanto por su género como por su color de piel hizo de ellas un sujeto invisible cuyas demandas no se correspondían ni con el movimiento negro ni con el movimiento feminista. Este último cayó en la lógica dicotómica categorial equiparando la categoría «mujer» a la de «mujer blanca» (Lugones, 2008: 95), debido a lo cual expulsó fuera de su agenda las preocupaciones de las mujeres trabajadoras o de color. Ante la introducción de una jerarquía racial dentro del feminismo blanco (Davis, 2016: 325), Sojourner Truth alzaré la voz para demandar la necesidad de una lucha interseccional contra la dominación sexista y racista presente en la experiencia diaria de las mujeres racializadas:

Yo he arado, he sembrado y he cosechado en los graneros sin que ningún hombre pudiera ganarme, ¿y acaso no soy una mujer? Podía trabajar tanto como un hombre, y comer tanto como él cuando tuviese la comida y, también, soportar el látigo, ¿y acaso no soy una mujer? He dado a luz a trece niños y he visto vender a la mayoría de ellos a la esclavitud y cuando grité, con mi dolor de madre, nadie sino Jesús pudo escucharme, ¿y acaso no soy una mujer?

(Davis, 2005: 69)

Junto a esta y otras pioneras del movimiento feminista negro, las mujeres del *blues* clásico de los años veinte como Gertrude Ma Rainey, Bessie Smith o Ida Cox jugarán un papel clave en la toma de conciencia política de las mujeres afroamericanas. Sus canciones despliegan referencias constantes al ejercicio de la libertad sexual y de movimiento obtenido tras el fin de la esclavitud cosa que sirve para replantear las nociones hegemónicas de amor, sexualidad y domesticidad adscritas a su género (Davis, 1988: 10-11), articulando así un lenguaje de resistencia que intentará ser neutralizado por el discurso hegemónico con su calificación como

jezzabel (Jabardo, 2012: 41-42). Una suerte similar sufrirá la música de Billie Holiday, que bebe del legado feminista negro de las mujeres del *blues* pero también se adscribe a las canciones de desamor producidas y distribuidas por la industria cultural de la época.

3. Entre lo popular y lo masivo: conflicto y negociación en las interpretaciones musicales de Billie Holiday

La música ha sido definida por la antropología y la sociología como una práctica social (Méndez, 2016:17), una experiencia comunicativa que participa en la construcción de las identidades individuales y colectivas y por ende uno de esos lugares donde las categorías de raza y género son enseñadas y debatidas (Tucker, 2004: 8). En el contexto estadounidense, el sistema esclavista impuso una prohibición en cualquier forma de creación artística manifiesta a excepción de la música (Davis, 2016: 63-64), por lo que esta tendrá un papel fundamental en forjar una herencia cultural compartida y, por encima de todo, en criticar la opresión racista de forma silenciosa o inadvertida (Sullivan, 2011: 31) a través del uso de un lenguaje polisémico que trasciende el significado literal de lo dicho para expresar ideas de rebelión. Por esta razón, la música negra desarrolla una significación en la que no hay una correspondencia exacta entre las palabras y los objetos a los que hacen referencia (Davis, 1998: 166).

El repertorio musical de Billie Holiday se ha situado tradicionalmente en el jazz clásico, aunque Angela Davis va más allá y ubica esta figura en un espacio intermedio entre el legado que habían dejado las mujeres negras del *blues* de los años veinte y las canciones de desamor interpretadas típicamente por cantantes blancas, lo que confiere a su música un significado muy peculiar:

She was able to rescue for her own ends the very elements of that culture that might have devoured her talents and her identity. Because she brought

an original version of popular song to the world at the same time expanded the world of jazz, she communicated critical social meaning -across racial and class boundaries- to the populations, and especially to the women, of both worlds.

(Davis, 1998: 172)

Quizás la canción que mejor ejemplifica su compromiso político sea *Strange Fruit*, en la que hace uso de la metáfora visual de un extraño fruto que cuelga de los árboles sureños para hacer referencia al cadáver de un hombre afroamericano víctima de un linchamiento¹. Sin embargo, se considera que Billie Holiday no sabía a qué se refería el contenido de la canción porque se salía de su repertorio habitual de canciones románticas que el discurso hegemónico significaba como autobiográfico para poder convertirle en víctima o *jezzabel*. En esta línea, Stacy Holman Jones critica los presupuestos en los que se basa la obligatoriedad confesional que se ha impuesto al repertorio de Holiday de la siguiente manera:

Holiday's performances are supposed to be confessional, offering testimony about her life. As testimony, the confessional of torch is grounded in the realist, humanist belief that a singer can tell the truth about herself and, further, that there is an essential and stable "Billie" to be narrated and preserved in the music. More, Holiday's "life" story must correspond with the story told in the auto/ biography and the story told in the music.

(Jones, 2010: 284)

Jones apunta a la existencia de una distancia performativa o un espacio de la performatividad que permite que la cantante se separe de aquello que narra y ofrezca una crítica del miedo y la violencia ejercidos contra las mujeres a su público mayoritariamente femenino (2010: 285). Esta distancia únicamente habría sido reservada a los hombres, los cuales pueden separar lo que cuentan sus canciones de su vida real sin perder su autenticidad (2010: 286).

Todo ello se revela como fundamental para el análisis de las interpretaciones musicales de Billie Holiday en el contexto cinematográfico, concebidas como espacios

¹ Por aquel entonces el linchamiento era una práctica consuetudinaria en virtud de la cual una multitud de vecinos estaba autorizada a apoderarse de una persona sospechosa de haber cometido un delito, juzgarla, condenarla y ejecutarla en el acto, que no fue criminalizada hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

de lucha entre la función social que despliega su crítica silenciosa a la misoginia de la época y las convenciones ideológico-culturales establecidas con su entrada en el circuito mediático (Frith, 2008: 433). Sin embargo, este conflicto no contará con una resolución clara, sino que tendrá como consecuencia la aparición de formas culturales híbridas en las que encontraremos la expresión de un pueblo junto a su deformación mediática. Stuart Hall lo explica del siguiente modo:

Las formas en las que la gente y las comunidades negras, y sus tradiciones aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas. Sin embargo, seguimos observando, en las figuras y repertorios de que se nutre la cultura popular, las experiencias que están detrás de ellas.

(Hall, 2010: 291-292)

En estas luchas, interacciones y negociaciones entre lo popular y lo masivo debemos situar la historia de la representación cinematográfica de los productos culturales afroamericanos en la primera mitad del siglo XX, y más concretamente, las apariciones cinematográficas de Holiday en *Symphony in Black* (Fred Waller, 1935) y *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947).

4. La representación cinematográfica hollywoodense de Billie Holiday

4.1. El cine estadounidense de los primeros tiempos: la conformación de una imagen filmica de la “negritud”

El filósofo postestructuralista Louis Althusser definió (1974: 23-24) los medios de comunicación de masas como aparatos ideológicos del Estado por su utilización de la ideología como principal herramienta para reproducir el *status quo* racista y sexista, y asegurar así el mantenimiento de la hegemonía de la clase dominante. A diferencia del uso de la fuerza para la reproducción

de las relaciones de producción, el funcionamiento de la ideología responde a un sistema de representaciones mediante las cuales los individuos se relacionan con sus condiciones materiales de existencia (*ib.*: 43), por lo que su uso permite intervenir en el proceso de constitución del individuo como sujeto (*ib.*: 54).

En el caso concreto del cine, la configuración de una serie de posiciones de identificación a las que se convoca al espectador y a las que debe adherirse a través de su mirada para dotar de significado al flujo de imágenes en movimiento, tiene el objetivo de convertir al espectador en sujeto de la enunciación (De Lauretis, 1992: 216), un sujeto sujetado a las imágenes de la pantalla que si bien es capaz de ver y saberlo todo, se encuentra en un estado en el que es fácilmente influenciable (Amount *et al.*, 1989: 265).

Empero, esta posición de sujeto de la enunciación no es neutra, puesto que los juegos de miradas que articula el dispositivo a la pantalla intentan introducir y reproducir las jerarquías de género y sexuales del contexto histórico en el que emergen. Por este motivo, Laura Mulvey consideró que el cine narrativo hollywoodense era un espectáculo erótico para los hombres que configuraba a las mujeres como objeto de la mirada y de deseo del espectador y de los personajes (2007: 86), al mismo tiempo que las significaba como una amenaza de castración que debía ser erradicada mediante procedimientos como el voyerismo sádico o la escotofilia fetichista (*ib.*: 88-89).

Asimismo, la asimetría en el poder de mirar se puede aplicar a la representación cinematográfica de la población afroamericana. En los primeros diez años de andadura del cine en Estados Unidos, la aspiración a captar la cotidianidad permite a los afroamericanos aparecer en la gran pantalla en papeles menos degradantes que los que se habían consolidado en el teatro (Cripps, 1993:7). A medida que se instaure el modo de representación institucional, heredero de formas racistas de teatro popular y basado en el compromiso con la subjetividad espectral que no puede verse alterado por la aparición de personajes racializados con los que el espectador se pueda identificar, la presencia de

los afroamericanos quedará reducida a la interpretación de personajes fuertemente estereotipados, secundarios, cómicos y que se dedican a servir a los blancos y/o al mundo del espectáculo (Knapp, 2009: 79).

Uno de los procedimientos más frecuentes para representar la «negritud» estereotipada será el *blackface*, una técnica de maquillaje teatral elaborada con corcho quemado que utilizaban los actores blancos del espectáculo del *minstrel show* para imitar lo negro de forma caricaturesca. La mascarada actuaba como soporte fetichista de los estereotipos asociados a los afroamericanos y desarrollaba la ambivalencia del discurso sobre la otredad que manifestaba un deseo de incorporación y una negación de la misma, pues este maquillaje permitía convocar metonímicamente la negritud y ausentarla en su representación (Modleski, 1995: 113-114).

Del mismo modo, Eric Lott (2013: 167) plantea, en su estudio sobre el uso del *blackface* en los espectáculos del *minstrel show* en la época anterior a la guerra civil estadounidense, que en la encarnación de la «negritud» masculina encontramos una castración burlesca motivada por el miedo al mestizaje interracial y un deseo homoerótico de posesión del primitivismo adscrito al mismo. Por el contrario, el autor afirma que en el caso de la encarnación de las mujeres afroamericanas por parte del hombre blanco no existe tal deseo sino únicamente una ridiculización que frene la amenaza que aún a lo negro con lo femenino (*ib.*: 156-157).

La mascarada racial fue utilizada en las películas del cine de los primeros tiempos independientemente de si la película presentaba una historia proabolucionista, como la adaptación de Edwin S. Porter de *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1903), o de si se trataba de poner en escena una epopeya de la Guerra de Secesión y la Reconstrucción estadounidense como hizo David Wark Griffith en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). Posteriormente, la sonorización puso fin a la interpretación de papeles dramáticos en *blackface* pero revivió el uso del mismo en los *minstrel show* (Rogin, 1994: 4), llegando a ser un sello de las interpretaciones de actores famosos de musicales de los años treinta y cuarenta como Al Jolson o Eddie Cantor.

4.2. El cine musical hollywoodense de los años treinta y cuarenta: apropiacionismo y blanqueamiento de las prácticas culturales afroamericanas

En los primeros años de historia del aparato fílmico, las imágenes cinematográficas se mostraron en silencio de forma excepcional puesto que lo más habitual era que tuvieran un acompañamiento musical para aislar al espectador de los ruidos que podían haber en la sala (Burch, 1991: 233-234). El *ragtime*, uno de los padres del jazz, será de los primeros géneros musicales que servirá para construir esta atmósfera envolvente. Poco a poco, en un esfuerzo porque la música se integre a lo narrado, sus melodías sincopadas se reservarán únicamente a escenas de fiestas y bares (Musser, 1978: 1).

Tras la finalización de la Primera Guerra Mundial, el gusto cambia hacia otro estilo de jazz más descarado procedente de las bandas de Jerry Roll Morton, King Oliver o Louis Armstrong y adquiere tal popularidad que las productoras cinematográficas se apresuran a realizar películas con temática jazzística (*ib.*: 2), entre las cuales destaca *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) posiblemente por ser uno de los primeros intentos de incorporar la tecnología del sonoro al espectáculo fílmico a través de efectos de sonido ocasionales y una banda musical sincronizada con posterioridad. La película cuenta la historia de Jakie Rabinowitz (Al Jolson), un cantante judío de vodevil que utiliza la mascarada racial en sus interpretaciones de música *ragtime* para ocultar su verdadero rostro y así huir de las reprimendas de su padre.

Más allá del impulso que el éxito de taquilla proporcionó a la industria cinematográfica para emprender su proyecto de sonorización (Andújar, 2011: 388), es interesante subrayar que *The Jazz Singer* perpetúa la utilización del travestismo racial como mecanismo ambivalente de diferenciación e identificación con la otredad racializada y con lo que esta significa (Rogin, 1992: 1052). Además, en el contexto musical esto supone la

inserción de un mecanismo autorreflexivo sobre la naturaleza artificiosa del fetiche y sobre las formas teatrales racistas sobre las que se erige el entretenimiento musical hollywoodense (Rogin, 1994: 3).

En la década de los años treinta y cuarenta, la expansión de la utilización de la mascarada racial ocasiona la expulsión de los afroamericanos de la gran pantalla o, en el mejor de los casos, su aparición como personajes secundarios (Cripps, 1993: 254) ubicados dentro de secuencias diseñadas como atracciones autosuficientes para no tener que lidiar entre el conflicto que supone la integración de lo negro y la capitalización de su popularidad (Merrel, 1978: 3). En este sentido, Shohat y Stam critican el doble discurso de la representación de la «negritud» con las siguientes palabras: «En una contradicción derivada del reparto de poder, la misma sociedad dominante a la que le “encantan” los fragmentos ornamentales de la cultura negra, luego excluye a los intérpretes negros, que serían los más adecuados para personificarlos» (2002: 226).

Una de las películas que mejor reflejaba esta situación fue *El rey del jazz* (*King of Jazz*, John Murray Anderson, 1930). Protagonizada por el afamado músico de jazz Paul Whiteman, el filme hace un recorrido pedagógico, blanqueado y masculinizado por la historia del género con la intención de subrayar el papel de Whiteman en la transformación de esta música de raíces primitivas, africanas y esclavas en una forma de arte elevado típicamente estadounidense (Rogin, 1992: 1064). En la década de los cuarenta, esta degradación de lo negro se combatirá con una revalorización de los orígenes y músicos afroamericanos en musicales como *Una cabaña en el cielo* (*Cabin in the Sky*, Vincente Minnelli, 1943) y *Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943), aunque continuarán produciéndose musicales de carácter apropiacionista sobre la historia del jazz blanqueada o sobre la vida de músicos blancos que señalan la creencia implícita de que los blancos son mejores en la música y en el baile que sus creadores e impulsores (Dyer, 2002: 43).

A parte de los largometrajes, en estos años encontramos imágenes altamente estereotipadas de la «negritud»

en películas de animación y cortometrajes musicales². Ejemplo de ello es la película de dibujos animados *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (Dave Fleischer, 1932) que pone en marcha la animalización, el primitivismo y el peligro atribuido al hombre negro y su música mediante un Louis Armstrong convertido en un caníbal salvaje que quiere devorar a Betty Boop y persigue a sus amigos Koko y Kimbo (Goldmark, 2005: 2). A su vez, *I'll Be Glad...* se había basado en el cortometraje musical *A Rhapsody in Black and Blue* (Aubrey Scotto, 1932), que utilizaba las mismas canciones y la misma imagen «jungle» de Armstrong proyectadas sobre una trama en la que un marido (Sidney Easton) hacía enfadar a su esposa (Fanny Belle DeKnight) a causa de su holgazanería hasta que esta se hartaba y reaccionaba dándole un golpe con una fregona (Cripps, 1993: 233).

Es importante subrayar para nuestro estudio que esta agresividad atribuida a la mujer afroamericana ya había aparecido en otras películas como *St. Louis Blues* (Dudley Murphy, 1929), un cortometraje musical en el que la cantante de blues Bessie Smith interpreta a una mujer temperamental que encuentra a su hombre, el bailarín de claqué Jimmy Mordercai, en compañía de otra mujer. Cuando Bessie se pelea con la otra mujer, Jimmy le abandona y para ahogar sus penas se da a la bebida mientras canta *St. Louis Blues*.

Como vemos a través de estos ejemplos, la imagen del hombre negro como poseedor de una sexualidad incontrolada que le impulsa a querer devorar a Betty Boop y a cometer infidelidades, y la imagen de la mujer como agresiva o como víctima de sus excesos que canta un blues para aliviar su mal de amores son personajes recurrentes insertados en un contexto de desprestigio de los orígenes negros y blanqueamiento de la música jazz. A continuación, trataremos de trazar las continuidades y discontinuidades que existen entre estas repre-

² A parte de estos dos géneros, en esta época los afroamericanos aparecieron en las llamadas *race movies*, películas nacidas del deseo de luchar contra la imagen estereotipada de la negritud que se encontraban fuera de los circuitos comerciales habituales y que contaban con trabajadores exclusivamente negros. La insuficiencias técnicas e inexperiencia, los problemas de distribución y publicidad y el escaso interés que suscitaban entre el público provocaron que el proyecto acabara hundiéndose (Cripps, 1993: 5-6).

sentaciones y en la recreación de la vida del Harlem que evoca el cortometraje *Symphony in Black* y la historia del jazz blanqueada que ilustra la película *New Orleans*.

5. 'Symphony in Black' (Fred Waller, 1935) y 'New Orleans' (Arthur Lubin, 1947)

5.1. *Symphony in Black*: entre la misoginia y el desamor

Symphony in Black es un cortometraje musical dirigido por Fred Waller y protagonizado por el afamado pianista Duke Ellington encargado de componer la epopeya musical *Negro Moods* en un discurso fundamentalmente visual que evita el diálogo a favor de la actuación y la danza. En este sentido, *Symphony in Black* es un filme pionero en presentar la figura de un negro como compositor de canciones de jazz sinfónico, un género de jazz formado por piezas musicales interpretadas por una gran orquesta en una sala de conciertos para un público respetable (Edwards, 2002: 15).

Esta sinfonía presenta cuatro movimientos que se corresponden con las cuatro partes del cortometraje: *The Labourers*, *A Triangle*, *A Hymn of Sorrow* y *Harlem Rhythm*. Los planos de Ellington en su estudio y los planos de su orquesta sirven de puente para conectar los diferentes movimientos asociados a determinados espacios y géneros musicales procedentes de la tradición popular afroamericana (fotogramas 1 y 2). En el caso de *The Labourers* (fotograma 3), el lugar elegido es una fábrica en la que trabajadores afroamericanos transportan carbón a altos hornos al ritmo de lo que parece una canción de trabajo. Posteriormente en *A Triangle*, el swing y el blues servirán de acompañamiento a la historia del triángulo amoroso sucedida entre un piso y la calle suburbial del Harlem en el que se encuentra (fotograma 4). Más adelante, en *A Hymn of Sorrow* (fotograma 5) nos trasladamos a una iglesia en la que un sacerdote negro oficia el funeral de un niño haciendo uso de una canción espiritual, mientras que en *Harlem Rhythm* (fo-

tograma 6) las imágenes se ubican en un club llamado *Harlem Hot Spot* donde los bailarines bailan al son de un jazz más picante.

La diversidad de narraciones y de espacios diegéticos interconectados es heredera de la estructura de los espectáculos de los años treinta de Duke Ellington, en los que era común realizar un recorrido geográfico y musical por la cultura afroamericana con el propósito de celebrar la sofisticación y la herencia musical de los afroamericanos modernos, que partía de los ritmos africanos, pasaba por la música del sur estadounidense y llegaba a las melodías del Harlem (Howland, 2008: 355). Del mismo modo, esta heterogeneidad parece apuntar a la función social y comunicativa de los productos culturales afroamericanos que emergen de la experiencia histórica de opresión racista. El mismo Ellington parecía ser consciente del poder de su música cuando en un artículo publicado en 1931 en la revista *Rhythm* afirmaba que:

The music of my race is something more than the 'American idiom'. [...] It is the result of our transplantation to American soil, and was our reaction in the plantation days to the tyranny we endured. What we could not say openly we expressed in music, and what we know as 'jazz' is something more than just dance music.

(Edwards, 2002: 1)

Billie Holiday realiza su aparición en *A Triangle*, un movimiento compuesto de tres partes, a saber: *Dance*, *Jealousy* y *Blues*. La secuencia se inicia con un plano de Ellington en su estudio tocando el piano que se une mediante un fundido encadenado a un travelling hacia atrás de Duke y su orquesta en una sala de conciertos (fotograma 7), que se conecta por corte directo a un plano de su trompetista (fotograma 8). A continuación, pasamos a un piso en una calle del Harlem en el que los bailarines Bessie Dudley y Earl «Snakehips» Tucker bailan al ritmo de la canción *Ducky Wucky* de Ellington (fotogramas 9 y 10). La joven Billie se encuentra situada fuera de la casa en una calle paralela desde la que contempla las sombras danzantes de la ventana del piso (fotograma 4). A la pareja se le hace tarde y decide salir de casa (fotograma 11), lo que provoca el inicio de la



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

segunda parte en la que Billie se topa con ellos e intenta retener a su antiguo hombre (fotograma 12), que reacciona arrojándole al suelo.

La tercera parte, tras volver brevemente al estudio y a la sala de conciertos, empieza con un plano contrapicado de Billie abatida en el suelo desde donde sin incorporarse canta *Saddest Tale* (fotograma 13). Seguidamente, pasamos a un plano del trombonista de la banda de Ellington en la sala de conciertos imitando el sonido de un lamento mientras se superpone el plano de la cantante incorporándose (fotograma 14). Por último, la cámara realiza un travelling hacia delante de la cantante recostada en un pilar (fotograma 15) hasta que finali-

za su interpretación y se vuelve a la sala de conciertos (fotograma 16). En esta secuencia, el tratamiento de la interpretación de Holiday y la integración narrativa de *Saddest Tale* refuerza la idea que las mujeres vocalistas están obligadas a cantar biográficamente sobre sus desventuras amorosas, a diferencia de los hombres compositores y músicos que pueden aparecer interpretándose a ellos mismos.

En definitiva, *Symphony in Black* presenta un esfuerzo evidente para la elevación de la respetabilidad de Ellington, los músicos de jazz y los productos culturales afroamericanos y simultáneamente un uso de los estereotipos degradantes asociados a lo negro y utilizados para dra-



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16

matizar la experiencia cotidiana contemporánea de los afroamericanos. En concreto, observamos el recurso al hombre negro como poseedor de una sexualidad incontrolable que le impulsa a cometer infidelidades, posiblemente insinuadas mediante el baile (Moreno, 2007: 99), y de la mujer negra como agresiva y como víctima de sus excesos amorosos. No obstante, el lamento por el abandono del hombre de la canción *Saddest Tale* parece combatir estos prejuicios con un ejercicio de toma de conciencia de la misoginia de la época, que cuanto menos nos permitiría abrir la lectura de la representación de Billie Holiday e incluirla en la tradición afroamericana de formas de resistencia silenciosa.

5.2. New Orleans: la apropiación del hogar perdido

New Orleans es un largometraje musical dirigido por Arthur Lubin y guionizado por Herbert Biberman. La película narra la historia de amor entre Nick Duquesne (Arthur De Cordoba), dueño del local de jazz *Orpheum Cabaret* y rey del barrio de *Storyville*³, y Miralee Smith (Dorothy Patrick), una cantante de ópera en los albores de su estrellato. El correlato negro de dicha historia de amor es el romance entre Endie (Billie Holiday), la criada de Miralee, y Satchmo (Louis Armstrong), el líder de la orquesta del *Orpheum*.

Miralee llega a Nueva Orleans con el propósito de iniciar su carrera profesional y allí conoce a Nick que le introduce en el mundo de la música prohibida y de quien se enamora perdidamente. La madre de Miralee no aprueba su relación y decide poner fin al negocio del jazz, el juego y la prostitución de *Storyville* orquestando el cierre del barrio. El deseo de Nick de poseer a Miralee es el motor implícito de la narración que le impulsa a luchar por aumentar la respetabilidad de su negocio recurriendo a la figura de Woody Herman, compositor

de jazz blanco que trabajó en la banda sonora de la película. En este sentido, la cinta es un claro ejemplo de apropiacionismo cultural ubicado en la historia cinematográfica del jazz reducida a una serie de acontecimientos gestados por actantes blancos.

La apropiación de la música negra divide la narración en dos partes con un punto de giro definitorio vinculado al cierre de *Storyville*. La primera parte expone el deseo de conocer y aprehender la música negra por lo que predominan las incorporaciones de los músicos blancos en ambientes negros como es el caso de Henry Ferber, el líder de la asociación musical de Nueva Orleans y maestro de Miralee que se cuele a hurtadillas en el *Orpheum Cabaret* (fotograma 17). Contrariamente a lo que pudiera parecer, este deseo blanco de contacto íntimo con los productos culturales afroamericanos no elimina la jerarquización racial ya que la labor principal de lo negro es servir, entretener y aconsejar a los blancos. La segunda parte desarrolla la elevación de la posición social del jazz de modo que son los músicos negros los que aparecen en ambientes blancos como ocurre con Louis Armstrong y su banda (fotograma 18). Sin embargo, será la figura blanda de Woody Herman la que posibilite que el jazz y la ópera estén en el mismo nivel social y en el mismo escenario interpretando *Do You Know What It Means To Miss New Orleans*.

Dentro de las interpretaciones musicales del filme, la importancia de esta canción es evidente porque hace referencia al título de la película, es la banda sonora de los títulos de crédito y pone cierre al filme. La primera vez que la escuchamos es en casa de los Smith, donde Endie vestida con su traje de criada la canta al piano hasta que la madre de Miralee le interrumpe y le regaña diciendo que le tiene prohibido tocar esa «música del diablo». Toda la escena es mostrada desde el punto de vista de Endie (fotogramas 19 y 20) hasta que la cámara se queda con Miralee, quien quiere saber más cosas sobre ese tipo de música *blues* y le pide que acabe la canción (fotograma 21). El último plano de Endie cantando (fotograma 22) se funde con otro de Miralee cantando ópera en el salón de su casa prediciendo la

³ Uno de los focos de efervescencia cultural afroamericana fue *Storyville*, un barrio de Nueva Orleans creado en 1890 y clausurado en 1917 por una ley que prohibió la ejecución del negocio de la prostitución a menos de cinco millas de las bases militares.



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22

operación de apropiacionismo que se va a ejercer sobre la canción escuchada.

La siguiente vez que Endie interpreta *Do You Know What It Means...* es en el *Orpheum Cabaret* junto a la banda de Satchmo en un número musical que articula un juego de miradas sobre el que se desarrolla el deseo y la operación de apropiación. Primeramente, tomamos el punto de vista de Miralee (fotograma 23) que mira a la banda, al señor Ferber y a Nick (fotograma 24) que le devuelve tímidamente la mirada (fotograma 25). El punto de vista de este último es el que se utilizará para mostrar a la banda (fotograma 26) y más adelante se unirá al de Miralee para conformar una única perspectiva de lo blanco (fotogramas 27 y 28).

En la versión negra, el significado de Nueva Orleans puede entenderse como un antecedente de la posterior inmigración que experimentan los afroamericanos en el filme tras el cierre del barrio de *Storyville*. Entonces, esta ciudad se podría conectar con el significado que las mujeres del *blues* clásico otorgaban al hogar sureño perdido como lugar de resistencia contra los abusos de los hombres blancos, el desmembramiento familiar y la reproducción forzada a la que se veían sometidas (Davis, 2016: 172). Sin embargo, la idealización del sur puede tomarse también como una estrategia de revalorización del pasado esclavista estadounidense practicada en formas teatrales populares en las que se presentaba una representación nostálgica y atemporal del sur caracterizada por una armonía interracial que disculpaba las atrocidades cometidas en la historia estadounidense (Lott, 2013: 208-209).

La mirada de Miralee en esta secuencia contiene una carga de excitación erótica derivada no solamente de la atracción que siente hacia Nick, sino fundamentalmente de la fetichización de lo negro, la asociación de lo negro con la criminalidad, la sexualidad y la impureza que produce un sentimiento de placer y peligro (Tucker, 2005: 13). Tras la interpretación de la canción, Miralee quiere conocer más sobre esta música cosa que le lleva a interrogar a Nick por sus orígenes y su respetabilidad, y fascinada llega a exclamar: «*The music I've been singing, so traditional, it was new once. And I've been learning to make it mine. But this! This music is mine already!*».

En esta línea, Sherrie Tucker argumenta que (2005: 2) la figura de Miralee es perfecta para poner en marcha el ejercicio de apropiacionismo del filme no solamente por su respetabilidad, sino precisamente porque su inocencia sobre su poder social le convierte en un agente inconsciente de racismo. Así, en la secuencia que pone fin a la película Miralee puede cantar sin remordimientos una versión operística de *Do You Know What It Means...* junto a la orquesta de Woody Herman en la sala de conciertos *Symphony Hall*.

A diferencia de lo que ocurría en el *Orpheum Cabaret*, en esta secuencia predomina la mirada del sujeto de la enunciación que recorre toda la sala mostrando en planos generales la orquesta (fotograma 28) y la banda de Woody Herman (fotograma 29), realiza panorámicas del público sorprendido y contento con el cambio inesperado del repertorio musical y se detiene en algunos personajes del filme prestando especial atención a Nick y Miralee (fotogramas 30 y 31).

De esta forma, la película concluye con el subtexto implícito de que la instrumentalización de lo negro a manos del blanco permite que el jazz y la ópera convivan y otorga al segundo la capacidad de expresar su deseo, produciendo una variación del significado de Nueva Orleans respecto a la versión de Endie que ya no se entiende como el hogar sureño perdido por la migración sino se relaciona con un amor pasado. Nada sabemos ya de este hogar, ni de la misma Endie, que desaparece a mitad de la película y solamente realiza una pequeña incursión cantando con la banda de Armstrong. Al parecer, su función ya ha terminado y los aplausos están reservados a los sujetos no racializados.

6. Conclusiones

El presente análisis de las construcciones estereotipadas de la imagen de Billie Holiday y de sus expresiones musicales ha intentado visibilizar los conflictos y deseos latentes en la representación de la «negritud» en el cine musical hollywoodense, concluyendo que la introducción de lo negro en el cine subvierte y refuerza las con-



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32

venciones ideológico-culturales adscritas al mismo. Así, la imagen de Holiday se conforma como un espacio de negociación entre el estereotipo de *jezzabel* y la crítica a la opresión sexista en el caso de *Symphony in Black*, y entre el estereotipo de criada y la crítica de la opresión racista en *New Orleans*.

El origen de esta ambivalencia se conecta con aquella empleada por el discurso hegemónico sobre la otredad, en el que el Otro se convierte en un objeto de negación y fascinación, de envidia y deseo, de exclusión e identificación. Por ello, la instrumentalización y la conformación de una imagen alrededor de la producción cultural afroa-

mericana parece apuntar a la elusión de los conflictos raciales, a través de la recreación de una armonía interracial jerárquica que creara una «identidad» estadounidense unificada (Rogin, 1992: 1052) en la que los afroamericanos se contentan con servir al amo blanco, y al mismo tiempo parece apuntar a la identificación con lo negro y con lo que este significa para que el imaginario blanco pueda experimentar su vitalismo, su salvajismo, su exotismo, todo aquello que hemos reprimido en el proceso de constitución de nuestro yo y que se le es atribuido (Shohat y Stam, 2002: 41) para amortiguar nuestros sentimientos de privación y carencia (Hooks, 1992: 26).

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis (1974), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ANDÚJAR, Olvido (2011), «Vidas en clave de jazz. Los biopics del cine norteamericano sobre el mundo de jazz», en Gloria Camarero (ed.), *La biografía fílmica: Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: T&B editores, págs. 385-397.
- (2010), «Lady Sings the Blues. La construcción del personaje cinematográfico de Billie Holiday», en Carmen M. Méndez García, Ana Antón Pacheco, Isabel Durán Giménez-Rico, Joanne Neff Van Aertselaer y Ana Laura Rodríguez Redondo (eds.), *Estudios de mujeres. Volumen VII. Diferencia, (des)igualdad y justicia*, Madrid: Editorial Fundamentos, págs. 33-46.
- AUMONT, Jacques et. al (2008), «El cine y su espectador», *Estética del cine*, Buenos Aires: Paidós.
- BERG, Charles Merrel (1978), «Cinema Sings the Blues», *Cinema Journal*, vol. 17, n.º 2, págs.1-12.
- BLACKBURN, Julia (2007), *Con Billie Holiday*, Barcelona: Global Rhythm Press.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004), «Las figuraciones del nomadismo», *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa, págs. 201-227.
- COLLINS, Patricia Hill (2000), «Mammies, Matriarchs, and Other Controlling Images», *Black Feminist Thought*, Nueva York: Routledge, págs. 69-98.
- CRIPPS, Thomas (1993), *Slow Fade to Black*, Nueva York: Oxford University Press.
- DAVIS, Angela (1998), *Blues Legacies and Black Feminism*, Nueva York: Pantheon Books.
- (2005), *Mujeres, raza y clase*, Madrid: Ediciones Akal.
- (2016), *Una historia de la conciencia: ensayos escogidos*, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*, Madrid: Cátedra.
- DYER, Richard (2002), *Only Entertainment*, Nueva York: Routledge.
- EDWARDS, Brent Hayes (2002), «The Literary Ellington», *Representations*, vol. 77, n.º 1, págs. 1-29.
- FANON, Frantz (2009), *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal.
- FRITH, Simon (2008), «Hacia una estética de la música popular», Francisco Cruces Villalobos (coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta, págs. 413-436.
- GOLDMARK, Daniel (2005), «Jungle Jive: Race, Jazz, and Cartoons», *Institute for the Study of American Music Newsletter*, vol. 34, n.º 2, págs.1-3.
- HALL, Stuart (2010), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán: Envión Editores.
- (2013), «Occidente y el Resto: discurso y poder», Ricardo Soto Sulca (ed.), *Discurso y poder en Stuart Hall*, Perú: Universidad Nacional del Centro del Perú, págs. 49 -112.
- HOLIDAY, Billie (2015), *Lady Sings the Blues. Memorias*, Barcelona: Tusquets.
- HOOKS, Bell (1992), *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press.
- HOWLAND, John (2008), «“The Blues Get Glorified”: Harlem Entertainment, Negro Nuances, and Black Symphonic Jazz», *The Musical Quarterly*, vol. 90, n.º 3, págs. 319-370.
- JABARDO, Mercedes (2008), «Desde el feminismo negro: una mirada al género y la inmigración», Liliana Suárez Navaz, Emma Martín Díaz (coords.) et al., *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*, Donostia: Ankulegi Antropología Elkarte, págs. 39-55.
- JABARDO, Mercedes (ed.) (2012), *Feminismos negros, una antropología*, Madrid: Traficantes de sueños.
- JONES, Stacy Holman (2010), «Burnt: Writing Torch Singers and Torch Singing», *Cultural Studies <=> Critical Methodologies*, vol. 10, págs. 283-294.
- KNAPP, Raymond (2009), «The Movie Musical», *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton: Princeton University Press, págs. 65-102.
- MÉNDEZ, Antonio (2016), *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*, Valencia: Tirant Humanidades.
- MODLESKI, Tania (1995), «El cine y el continente oscuro. Raza y género en los filmes populares», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia: Episteme, págs. 109-134.
- MORENO CARDENAL, Luisa (2007), «Pasión. Adoración. Narcisismo. La pareja de baile en tres películas», *Trama y fondo*, n.º 22, págs. 55-70.
- MULVEY, Laura (2007), «El placer visual y el cine narrativo», Karen Cordero Reuman e India Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Méjico: Universidad Iberoamericana, págs. 81-95.
- LOTT, Eric (2013), *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Nueva York: Oxford University Press.

- LUGONES, María (2008), «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, n.º 9, págs.73-101.
- (2010), «Hacia un feminismo decolonial», *Hypatia*, vol. 25, n.º 4, págs. 105-119.
- ROGIN, Michael (1992), «Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice», *Critical Inquiry*, vol.18, n.º 3, págs. 417-453.
- (1994), «'Democracy and Burnt Cork': The End of Blackface, the Beginning of Civil Rights», *Representations*, vol. 46, págs. 1-34.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós.
- SULLIVAN, Denise (2011), *Keep On Pushing: Black Power Music From Blues to Hip Hop*, Chicago: Lawrence Hill Books.
- TUCKER, Sherrie (2004), *A feminist perspective on New Orleans Jazz Women*, Kansas: University of Kansas.
- (2005), «White Woman' as Jazz Collector in the Film New Orleans (1947)», *Institute for the Study of American Music Newsletter*, vol. 35, n.º 1, págs. 1-2 y 13-14.
- YOST, Brian (2008), «The Changing Same. The Evolution of Racial Self-Definition and Commercialization», *Callaloo*, vol. 31, n.º 4, págs. 1314-1334.

Filmografía

- A Rhapsody in Black and Blue* (Aubrey Scotto, 1932).
- El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927).
- El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915).
- El ocaso de una estrella* (*Lady Sings the Blues*, Sidney J. Furie, 1972).
- El rey del jazz* (*King of Jazz*, John Murray Anderson, 1930).
- I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (Dave Fleischer, 1932).
- La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, Edwin S. Porter, 1903).
- New Orleans* (Arthur Lubin, 1947).
- St. Louis Blues* (Dudley Murphy, 1929).
- Stormy Weather* (Andrew L. Stone, 1943).
- Symphony in Black* (Fred Waller, 1935).
- Una cabaña en el cielo* (*Cabin in the Sky*, Vincente Minnelli, 1943).

The ‘Black Angel’ in Lisbon: Josephine Baker challenges Salazar, live on television

Pedro Cravinho

Recibido: 30.08.2019 – Aceptado: 20.09.2019

Título / Titre / Titolo

El «Ángel Negro» en Lisboa: Josephine Baker desafía a Salazar en televisión en directo
Le « Ange Noir » à Lisbonne: Josephine Baker défie Salazar en direct à la télévision
“L’Angelo Nero” a Lisbona: Josephine Baker sfida Salazar, in diretta televisiva

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This essay examines a televised performance by Josephine Baker that took place in Portugal on 29 November 1960, during the time of Portugal’s so-called “New State” (*Estado Novo*) regime. The performance included the song ‘*Terra Seca*’ by Ary Barroso, the lyrics of which explore slavery and racial discrimination, and Baker also made a deliberate point of speaking to racial and human rights issues. Baker’s pronouncements took place within a context of global instability surrounding the ongoing decolonization process. At this time, Portugal was one of the last of the European colonial empires, and was the target of huge international media pressure in support of decolonization. Josephine Baker’s televised performance can be understood as a stance in opposition to Portuguese colonial policies. As Jill Dolan has argued, “utopian performatives persuade us that beyond this ‘now’ of material oppression and unequal power relations lives a future that might be different, one whose potential we can feel as we’re seared by the promise of a present that gestures toward a better later” (Dolan, 2008: 7). Baker’s stance reflected a resilient opposition against colonialism and a demand for better conditions for those living under oppression globally. So, with no small degree of irony, the Portuguese Public Television Service – the dictator Salazar’s “ideological apparatus”, which was controlled by a rigorous Censorship Bureau to prevent the circulation of any potentially subversive content, especially related to African issues – was used against itself by a “Black Angel”.

Este ensayo examina la actuación televisada de Josephine Baker que tuvo lugar en Portugal durante el régimen del Estado Nuevo. El 29 de noviembre de 1960, durante su show, además de interpretar *Terra Seca*, una canción de Ary Barroso que comprende letras que exploran la esclavitud y la discriminación de los negros, abordó deliberadamente temas raciales y de derechos humanos. Las declaraciones de Baker tuvieron lugar durante un período de inestabilidad mundial con respecto al movimiento de descolonización en curso. En ese momento, Portugal era uno de los últimos imperios coloniales europeos y se enfrentaban a una enorme presión internacional respecto a la descolonización. La interpretación televisada de Josephine Baker puede entenderse como una oposición a las políticas

coloniales portuguesas. Como ha argumentado Jill Dolan, los «performativos utópicos nos persuaden de que más allá de este “ahora” de la opresión material y las relaciones de poder desiguales vive un futuro que podría ser diferente, uno cuyo potencial podemos sentir» (Dolan, 2008: 7). La declaración de Josephine Baker, en cierta medida, reflejó su oposición contra el colonialismo y demandó una mayor calidad de vida para los oprimidos a nivel mundial. Paradójicamente, la Televisión Pública Portuguesa, el ‘aparato ideológico’ del dictador Salazar, que estaba bajo el riguroso control del Departamento de Censura para evitar la circulación de cualquier contenido potencialmente subversivo, especialmente aquellos relacionados con temas Africanos, fue utilizada contra sí misma por un «Ángel Negro».

Cet essai examine le spectacle télévisé de Joséphine Baker qui a eu lieu au Portugal pendant le régime du l’État Nouveau. Le 29 novembre 1960, au cours de son émission, elle interprète notamment « Terra Seca », une chanson d’Ary Barroso comprenant des paroles, paroles explorant l’esclavage et la discrimination des Noirs. Elle aborde délibérément des questions relatives à la race et aux droits de l’homme. Les déclarations de Baker se sont déroulées au cours d’une période d’instabilité mondiale concernant le mouvement de décolonisation en cours. À l’époque, le Portugal était l’un des derniers empires coloniaux européens à faire face à une énorme presse internationale en faveur de la décolonisation. La performance télévisée de Joséphine Baker peut être comprise comme une opposition à la politique coloniale portugaise. Comme Jill Dolan l’a expliqué, « les performatifs utopiques nous persuadent qu’au-delà de ce ‘maintenant’ d’oppression matérielle et de relations de pouvoir inégales, un avenir qui pourrait être différent, » (Dolan, 2008: 7). La déclaration de Joséphine Baker a, dans une certaine mesure, reflété son opposition résiliente contre le colonialisme et pour ceux qui vivent sous l’oppression dans le monde. Paradoxalement, la télévision publique portugaise – « l’appareil idéologique » du dictateur Salazar –, contrôlée par un bureau de censure rigoureux pour empêcher la diffusion de tout contenu potentiellement subversif, en particulier ceux liés aux questions africaines, était utilisée contre lui-même par un « Ange Noir ».

Questo saggio esamina la performance televisiva di Josephine Baker che si è svolta in Portogallo durante il regime dello Stato Nuovo. Il 29 novembre 1960, durante lo spettacolo, oltre a realizzare “Terra Seca”, una canzone di Ary Barroso comprendente testi che esplorano la schiavitù e la discriminazione dei neri, Baker ha deliberatamente affrontato questioni razziali e sui diritti umani. Le dichiarazioni di Baker hanno avuto luogo durante un periodo di instabilità globale riguardante il movimento di decolonizzazione in corso. A quel tempo, il Portogallo era uno degli ultimi imperi coloniali europei e obiettivo di una enorme pressione dei media internazionali a favore della decolonizzazione. La performance televisiva di Josephine Baker

può essere interpretata come opposizione alla politica coloniale portoghese. Come ha sostenuto Jill Dolan, “le affermazioni utopiche ci persuadono che oltre questo ‘ora’ dell’oppressione materiale e delle relazioni di potere ineguali vive un futuro che potrebbe essere diverso, il cui potenziale possiamo sentire mentre ci brucia la promessa di un presente che ci indica un futuro migliore” (Dolan, 2008: 7). La dichiarazione di Josephine Baker, in una certa misura, rifletteva la sua opposizione resiliente al colonialismo e la richiesta di una vita migliore per coloro che vivono sotto l’oppressione a livello globale. Paradossalmente, la televisione pubblica portoghese – l’‘apparato ideologico’ dal dittatore Salazar –, sotto il controllo di un rigoroso Ufficio di censura per impedire la circolazione di qualsiasi contenuto potenzialmente sovversivo, specialmente se relativo alle questioni africane, fu usata contro se stessa da un ‘Angelo Nero’.

Key words / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Portugal, New State, colonialism, television, Josephine Baker.
 Portugal, Estado Nuevo, colonialismo, televisão, Josephine Baker.
 Portugal, État Nouveau, colonialisme, télévision, Josephine Baker.
 Portogallo, Stato Nuovo, colonialismo, televisione, Josephine Baker.

Introduction

Fifty-nine years ago, in late November 1960, an African-American artist with adopted French nationality, given the name ‘Black Angel’ by the Portuguese press, visited Portugal for the last time. This was Josephine Baker (1906-1975), a dancer and singer who had first found fame in Paris in the 1920s.¹ In contrast to previous visits, when her shows would customarily receive plenty of exposure in the daily press,² her last appearance in Portugal was without fanfare:

A prominent showbusiness figure, Josephine [Baker] was met by only four people on her arrival at *Aeroporto da Portela*: a television executive, Melo Pereira (responsible for her visit), Julio Costa (the newest member of the *Trio Odemira*), a photographer and a journalist ... The ‘Black Angel’ was disappointed. There would have been more if a certain misinformed [Portu-

guese] newspaper was to be believed, in which she might have read of an “enthusiastic reception by her fans” and a “series of shows she was going to perform in Portugal”. The truth is simply this: only four people were waiting for [Josephine] Baker, and she performed only one televised show.³

As the magazine explains, Josephine Baker was visiting Portugal to perform on a television show at the invitation of a Melo Pereira, at the time Director of Light Music programmes at the Portuguese Public Television Service (RTP).⁴ However, no one could have predicted the polemics that were to ensue. During the televised performance, Baker chose to deliver statements about human rights and racism. This did not go unnoticed. In fact, it led to tensions between the RTP directorate and the New State regime itself.

In seeking to analyse this incident, this essay is divided into three parts. The first, “The context”, begins by briefly describing the Portuguese New State regime during World War II and, later, the Cold War era. It was during WWII — when Lisbon was a city with Allies and Axis spies moving freely but under the intense surveillance of the Portuguese Political Police agents — that Josephine Baker first visited the country.⁵ The second part, “The many faces of Baker”, begins by examining Baker’s visibility in the Portuguese daily press in the

³ All translations from non-English sources are the author’s unless otherwise indicated. In each case, the original text will be presented in a footnote, as here. The author hopes that opening up these sources to non-Portuguese readers adds to the value of this study. “*Figura destacada no mundo dos microfones, Josephine teve a recepção-la, no Aeroporto da Portela, apenas quatro pessoas: o técnico da TV, Melo Pereira (a quem se deve a sua vinda), Júlio Costa (o mais novo componente do ‘Trio Odemira’), o fotógrafo e o jornalista... O ‘anjo negro’, ficou decepcionada. E mais ficaria se, ao ler certa Imprensa pouco e mal esclarecida, tivesse tomado nota de uma entusiástica recepção por parte dos seus admiradores’ e de ‘uma série de espetáculos que vinha realizar em Portugal’. A verdade e uma: apenas quatro pessoas esperavam Baker e a artista apenas interveio num ‘show’ televisonado.*” *Plateia* 73 (1 January 1961), p. 7.

⁴ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed.

⁵ On 29 August 1933, under Decree Law No. 22 992, the *Policia de Vigilancia e de Defesa do Estado* (PVDE) (“Police of State Surveillance and Defence”) was created, which coincided with the establishment of special military courts. On 22 October 1945, the *Policia Internacional de Defesa do Estado* (PIDE) (“International State Defence Police”) replaced the PVDE under Decree Law No. 35046. Later, on 24 November 1969, under the Caetano government, the *Direcção-Geral de Segurança* (DGS) (“Directorate-General for Security”) replaced the PIDE under Decree Law No. 49,401.

¹ For further discussion on this topic, see Papich (1976), Haney (1981), Rose (1989), Stovall (1996), Dalton and Gates (1998), Blake (1999), Bonini (2000), Ezra (2000), Baker and Chase (2001), Shack (2001), Berliner (2002), Henderson (2003), Jackson (2003) and Jordan (2010).

² From March 1941 to July 1958, Baker participated in several shows in Portugal, which were prominently promoted in the daily press.

late 1920s and the 1930s, and her first visits to neutral Lisbon during WWII as a tourist, artist and French secret agent.⁶ Baker's performances in March 1941 and July 1958 are briefly considered, as well as her passage through Lisbon in April 1959. The third and final part, "The broadcast", presents a detailed analysis of the 1960 performance. Based on archival and bibliographical research, this section brings to the discussion original RTP microfilmed documentation associated with the broadcast. Although some accounts of Baker's earlier presence in Portugal can be found, especially those relating to her activity as a French secret agent, no detailed analysis of her television broadcasts has yet been published.⁷

The context: The Portuguese New State regime

To understand the importance of Baker's actions, it is essential first to comprehend the contemporary Portuguese socio-political context. During WWII, Lisbon was one of the few European cities in which both the Allies and the Axis powers could operate openly. In a bid to win foreign support for his New State regime, the Portuguese dictator, Dr Oliveira Salazar, authorized the creation of a novel form of tourism in metropolitan Lisbon. This offering was branded *Costa do Sol* ("Sunny Coast") and mainly comprised the areas covering São Pedro do Estoril, São João do Estoril and Santo António do Estoril. In those areas:

The accesses there had been improved tremendously so the poorest and most degraded areas located a little further from the coast would not be identified by those touring either on-board the comfortable Sud-Express train that travelled from Paris to Santo António do Estoril, or along a recently constructed coastal road which linked Lisbon to this Costa do

Sol. The accommodation catering for these foreigners differed from the facilities dedicated to national tourists. In fact, palace hotels and similar chic lodging houses hosted not only these travellers, but also refugees and spies.

(Cadavez, 2013: 210)

These elite travellers fleeing the war in Costa do Sol would be greeted by an environment in which they could resume those social routines they had been forced to abandon, such as parties, movies and music concerts.⁸ As Pereira has noted, "under the Estoril sun, on the beaches, yachts and the golf club, in the terraces and bars of the cosmopolitan hotels, and in the casino at night under the watchful eyes of the croupiers, the high society serenely enjoyed its privileges" (Pereira, 2017: 20).⁹ Lisbon became a temporary home for both exiled European royalty and for refugees seeking passage to the North American continent, and it also played host to spies from many countries. It was within this context that Josephine Baker circulated freely in the Portuguese capital as a French secret agent during her first visits to the country.¹⁰

From the end of WWII throughout the Cold War era, Portuguese society underwent profound changes (Barreto, 2000). There were changes in behaviour and mentality, described by Rosas as "invisible changes", which took place in a context of domestic political and social repression, and isolation from the rest of the world (Rosas, 2001: 1051). An accelerated process of decolonization was evident in this period, especially with regard to the African continent. Portugal was one of the last European colonial empires, still ruling several colonies in Africa, Asia and Oceania.¹¹ The Portu-

⁸ For further discussion of the Estoril elites' lifestyle, see d'Orléans (2011) and Lochery (2013).

⁹ "Sob o sol do Estoril, nas praias, nos iates, no clube de golfe, nas esplanadas e nos bares dos botéis cosmopolitas, e à noite no casino, sob o olhar atento dos croupiers a alta sociedade gozava serenamente os seus privilégios?" (Pereira, 2017: 20).

¹⁰ For further discussion on this topic, see Abtey (1948), Rose (1989) and Onana (2006).

¹¹ With Portugal being one of the colonial empires in Africa, Asia and Oceania, and thereby attracting widespread condemnation, in 1958 Salazar responded to this by creating a kind of "democratic mirage", pulling back on repressive practices and promoting free elections in order to manufacture the illusion of a free country. The candidacy of the Oposição De-

⁶ For further discussion of the reception of African-American artists, as well as jazz-related music (and modern dance) in Portugal during the 1920s and '30s, see Cravinho (2016).

⁷ For further discussion on this topic in Portuguese language, see Santos (2011).

guese dictator was not willing to relinquish the overseas territories. To distract attention, the New State regime aimed to create the impression on the world stage of an opening-up of Portuguese political, social and cultural activities and temporarily suspended the repressive activities of the Censorship Services and Political Police. Salazar's intransigence on the colonial issue led to a long-lasting war of independence in the former Portuguese African colonies, beginning in March 1961. It was only a few months before the beginning of armed conflict in the then Portuguese colony of Angola that Josephine Baker paid her final visit to the country to make her notorious television appearance.

The many faces of Baker: Dancer, singer, spy and activist¹²

Josephine Baker is usually remembered primarily as a spirited and glamorous entertainer from the 1920s, but there was a great deal more to her than that. Born Freda Josephine McDonald on 3 June 1906 in St Louis, Missouri, she found work as a waitress in a club at the age of 13; shortly thereafter she learned to dance and soon found success on Broadway.¹³ By mid-1920s, she moved to France and soon became one of Europe's most

mocrática (Democratic Opposition Party), led by General Humberto Delgado, was one of the strongest signs of change. On 10 May 1958, at the Café Chave d' Ouro in Lisbon, Humberto Delgado promised to depose Salazar, in response to a question from Lisbon's Agence France press correspondent Lindorff Pinto Bastos. With these words, General Delgado earned the nickname "General sem Medo" ("general without fear"), and subsequently managed to unite different sectors of Portuguese society around a political project that sought a democratic and non-colonial Portugal. because of this, the ensuing presidential elections offered a moment of hope for the Portuguese people, both at home and in the overseas colonies. Unfortunately, because of extensive electoral fraud, Delgado lost the election (Sardica, 2008). Nevertheless, the political framework established in Portugal during that year of presidential election campaigning forged a determination for change within Portuguese society.

¹² I borrowed the title of this section from the title of Caravantes's (2015) book.

¹³ For further discussion on this topic, see Caravantes (2015).

famous artists. In 1937, she chose a French husband and fully embraced her new homeland by becoming a French citizen. The energy that had thus far been expended on developing her career was in 1939 redirected following France's declaration of war on Germany. She joined *la Résistance Française* (the French Resistance) and, working as a secret agent, used her European tours as a cover to convey information on Axis troop movements to the Allies.¹⁴ Later, when the war was over, Josephine Baker returned to her native USA, with a less acquiescent attitude towards the prevalent racism: she insisted on both a non-discrimination clause in her contracts and on playing to integrated audiences. Regarding her 1950s US tours, Dudziak has observed that:

[Baker] expressed quite frankly her disapproval of Negroes who come to Europe as "goodwill" ambassadors of the U.S. Government and attempt to sell the European people on the idea that all is well for Negro citizens in America. "Europeans are not ignorant", she said. "They read, and they visit America. They are quite familiar with the race situation in this country".

(Dudziak, 1994: 559)¹⁵

In recognition of Baker's involvement in the civil rights movement, the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) declared 20 May 1951 "Josephine Baker Day".

Thus, it was during the latter part of her career that Baker accepted the invitation to perform on Portuguese television, although it was not her first visit to the country. Baker had been there several times before November 1960, either on extended visits — performing a number of concerts in Lisbon and Porto — or else passing through as a French secret agent.¹⁶ During WWII:

Portugal welcomed Josephine with invitations to diplomatic parties at the British, Belgian, and French embassies. As she moved from one ambassador to another, she listened for information to help the Resistance. Then she went back to her

¹⁴ For further discussion on this topic, see Abtey (1948), Rose (1989) and Onana (2006).

¹⁵ From the *New York Amsterdam News*, 14 July 1951, p. 22.

¹⁶ For further discussion on this topic, see Abtey (1947), Rose (1991) and Onana (2006).

hotel room and made careful notes on slips of paper that she pinned to her underwear. She felt confident that no one would strip-search her.

(Caravantes, 2015: 89)

However, it was during the ‘Jazz Age’ that the Portuguese press first made its readers aware of Josephine Baker. On 16 March 1927, *Ilustração*, a leading Portuguese magazine, published an article entitled “Josephine Baker: The Black Star” (see Figure 1).

Probably the most extensive piece during this period was also run by *Ilustração*, on 16 October 1930, and consisted of four pages with several photographs (see Figures 2 and 3).¹⁷

Her first sight of Portugal had been on 17 March 1939.¹⁸ She arrived in Lisbon at dawn aboard the ship *Massília*, from Bordeaux bound to Buenos Aires, accompanied by her secretary and two famous dancers, Betty Ben and Henchis Estes.¹⁹ Together with her secretary, Madeleine Charlot, Baker had a quick tour of Lisbon’s city centre where she lunched at the Jerónimo restaurant before returning in the afternoon to Alcantara Pier, shortly before the ship departed. Portuguese audiences first saw Josephine Baker the artist on stage two years later in March 1941. On her arrival on 19 March, Baker was fêted as a famous star, garnering much positive coverage in the daily press up until her departure on 21 April. Under various soubriquets such as “Queen of Paris”, “Black Venus” or “Princess of the World”, Baker performed at the Teatro da Trindade in Lisbon and the Teatro Sá da Bandeira in Porto. However, as we now know, behind these shows lay a mission as a French agent. Baker handed over secret messages written in invisible ink on the margins of performance scores bound for London (Sauvage, 2006).

Baker was to visit Portugal seventeen years later, this time during the Cold War era, to perform at the Casino Estoril,²⁰ with the daily newspaper *Diário de Lisboa* announcing her “sensational debut” at that venue in its 17



Figure 1. “Josephine Baker: The Black Star”, *Ilustração* (16 March 1927).

July 1958 edition.²¹ During this visit, she made an unsuccessful attempt to adopt a Portuguese child – part of an ongoing project since 1953 to assemble a “Rainbow Tribe” by adopting children of diverse races and ethnicities (the number would eventually reach twelve).²² Baker landed in the country again the following year on the 24 April 1959, on her way to Paris, according to the daily newspaper *O Século* (“The Century”). In the following day, the newspaper reported that Baker was returning from Venezuela, accompanied by her husband, sister and two of her children, one of whom was called Mara and had been adopted only days before in Caracas.²³ A few months after this brief sojourn, Baker would find herself in Portugal once again.

¹⁷ *Ilustração*, 116 (16 October 1930), pp. 24–25.

¹⁸ See *Diário de Lisboa*, 5860: 4 (17 March 1939).

¹⁹ See *Diário de Lisboa*, 5860: 5 (17 March 1939).

²⁰ See *Diário de Lisboa*, 12789: 2 (16 July 1958).

²¹ “*Estreia sensacional*”. See *Diário de Lisboa*, 12790: 2 (17 July 1958).

²² For further discussion on this topic, see Guterl (2014).

²³ See *O Século*, 25 April 1959.

The broadcast: Baker's confronts Salazar live on television

From the outset of the Cold War era, Josephine Baker was involved in activities around racial equality, decolonization and support of the civil rights movement. She took advantage of her celebrity status to call attention to the discriminatory racial practices in her native US during her international travels, and, as a result, the US Federal Bureau of Investigation (FBI) viewed her as a national security threat and kept a file on her (Dudziak 1994). According to Dudziak, the "State Department collected data on her activities, using the information to dissuade other countries from allowing her to perform" (Dudziak 1994: 543). Clearly, no such dissuasion took effect in Portugal.

On 6 November 1960, Josephine Baker wrote from the Palace Hotel in Madrid to Melo Pereira, RTP's Director of Light Music, to inform him that family circumstances meant she would have to postpone her planned visit to the television studios in Lisbon. The letter in full read:

Cher Monsieur,

Pour des raisons d'ordre familial, et indépendantes de ma volonté, je me trouve dans l'obligation de m'excuser auprès de vous, en ce qui concerne la date du neuf courant, date à laquelle vous auriez voulu que je fasse une émission de Télévision, et que j'aurais été enchanté de faire.

J'espère que ce contretemps ne vous cause pas trop de déséquilibre dans votre programmation et ne vous occasionnera pas d'ennuis auprès de votre direction, ennuis dont vous n'êtes absolument pas responsables.

Je serais contente de me mettre d'accord avec vous pour une autre date, et je vous prie de voir Monsieur CORTES pour cela si vous êtes intéressé.

Bien sincèrement à vous, et encore tous mes excuses.

Joséphine Baker²⁴

²⁴ "Dear Sir, For family reasons, and beyond my control, I find myself obliged to apologize to you, regarding the date of the ninth inst., when you would wish me to do a Television show, and which I would have

After an exchange of correspondence between the artist, Rafael Cortez (her agent in Spain) and Melo Pereira, it was agreed that the broadcast would take place on 29 November under the supervision of RTP Director Fernando Fradique.²⁵ With regard to the musicians involved, it was originally envisaged that the studio orchestra would be led by Fernando de Carvalho, as noted on the production sheet dated 23 November 1960.²⁶ An internal service note dated 28 November, the very day before the transmission, sent from the Music Programmes Office, informed RTP's Programme Directorate about Fernando Carvalho's replacement by conductor Tavares Belo.²⁷ Also, the pianist Antonio Melo was added to the roster of musicians.²⁸ Under Belo, the studio orchestra comprised fifteen musicians: four violins, one viola, one cello, one double bass, three saxophones, two trumpets, one trombone, drums and piano.²⁹

been delighted to do. I hope that this setback does not cause you too much imbalance in your programming and will not cause you trouble with your management, trouble for which you are absolutely not responsible. I would be happy to agree another date with you, and I would ask you to see Mr CORTES on that matter if you are interested. Sincerely yours, and my apologies once again, [signed and printed] Joséphine Baker." RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed.

²⁵ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: "Ficha de Produção (November 23, 1960)" (Production Sheet).

²⁶ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: "Folha de Cachets (November 23, 1960) – ANULADA" (Cachet Sheet – CANCELLED).

²⁷ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: "Radiotevisão Portuguesa – Serviço Interno (November 28, 1960)" (Portuguese Public Television – Internal Service).

²⁸ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: "Folha de Cachets (November 29, 1960)" (Cachet Sheet).

²⁹ On the programme's cachet sheet, approved by RTP's Director of Production Services, we find the musicians named as follows. Violins: Humberto de Aguiar, Fernando Correia Martins, Mário Garibaldi Duarte, Domingos Ferreira Vilaça; viola: Francisco Canto e Castro; cello: Joaquim Bernardo Moreira; double bass: José Martins Esteves Graça; saxophones: Guilherme Martins d'Oliveira, Manuel Hermenegildo Tabora Pereira, Flamiano Ferreira Evaristo; trombone: Mário de Jesus, Joaquim de Almeida Lourenço; trombone: Edgar Fernando Oliveira; drums: Artur Brandenburg Machado de Oliveira; piano: António Melo. RTP-DAG Proc. No. 1/60 microfilmed: "Folha de Cachets (November 29, 1960)". It is of much interest to note that some of these musicians were connected to the Lisbon jazz scene at the time. For further discussion on this topic, see Cravinho (2016, 2017, 2018a, 2018b).

The programme was aired on a Tuesday at 10:30 pm, with a duration of 45 minutes, and was announced in the daily press as “Music Hall: Josephine Baker in an exclusive presentation in Portugal”.³⁰ As far as production costs were concerned, Baker’s fee was at the time one of the highest ever awarded by RTP to a foreign artist: 25,000 Portuguese escudos, with no deductions for fees or tax.³¹

Baker took full advantage of her opportunity. She used the broadcast to challenge Salazar’s colonial policies via what Jill Dolan calls a “utopian performative”. According to Dolan, “utopian performances” can be understood as “small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like” (Dolan, 2001: 5). This definition is apposite to the performance in question. At certain points, she conveyed anti-racism messages and sentiments about universal brotherhood. In introducing ‘Terra Seca’, a song by Ary Barroso, the lyrics of which explore slavery and racial discrimination, Baker claimed that it had been the ‘good God’ who had made her black (see Figure 4).³²

Baker’s pronouncements were not well received by the RTP Censorship Bureau and RTP Directorate,³³ while censorship meant the Portuguese press was silent on the issue. It is important to keep in mind that this controversy had taken place on Portugal’s only television channel, under the control of the corporatist far-right Estado Novo regime with its dominant colonial ideology, at a time when that regime was facing increasing international pressure from the UN to withdraw from its African and Indian colonies.



Figure 4. A screenshot of the Josephine Baker RTP broadcast.

Frazier, in a study in which he characterizes diplomacy as “black cultural traffic”, claims that, with few exceptions, “Cold War historiography, in general, has under-theorized the discourses and performances features of black internationalism when in transit” (Frazier, 2013: 36).³⁴ He points out that the historians Charles R. Lilley and Michael H. Hunt have drawn attention to this, and quotes their assertions that many works “ignore and downplay the patterns of social interaction produced between different peoples’ and, therefore, treat ‘culture and power as though they were largely divorced from, rather than wedded to, one another in important ways” (Frazier, 2013: 36).³⁵ Moreover, as Bauman has observed:

The consideration of the power inherent in performance to transform social structures opens the way to a range of additional considerations concerning the role of the performer in society. Perhaps there is a key here to the persistently documented tendency for performers to be both admired and feared-admired for their artistic skill and power and for the enhancement of experience they provide, feared because of

³⁰ See *Diário de Lisboa*, 13638: 19 (29 November 1960).

³¹ Conductor Tavares Belo’s fee was 1.500\$00 (1,500 Portuguese escudos), and each musician was paid 400\$00 (400 escudos). RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: “Folha de Cachets (November 29, 1960)” (Cachet Sheet).

³² “*C’est le bon dieu qui nous fait de c’est couleur.*” RTP “Music-Hall” Josephine Baker (29 November 1960).

³³ It should be noted that the programme was broadcast live and Josephine Baker’s remarks were in French with no subtitles.

³⁴ For further discussion on this topic, see Cohn and Platzer (1978), Griffin and Fish (1998), Gilroy (1993), Von Eschen (1996, 2004), Edwards (2003) and Frazier (2013).

³⁵ For further discussion on this topic, see Lilley and Hunt (1987).

the potential they represent for subverting and transforming the status quo.

(Bauman, 1975: 305)

I argue that Baker's televised performance could be seen as an example of this dual agency of inspiring both admiration and fear. On the one hand, Baker was internationally admired: both as an artist and on account of her service to France during WWII as a secret agent and her support of the French Resistance, for which she was awarded the Medal of the Resistance with Rosette and named a Chevalier of the Legion of Honour by the French government. On the other hand, in a post-WWII world, she became feared by the US authorities on account of her deep involvement in the US civil rights movement (Dudziak, 1994).

As described above, Baker sent shockwaves through the corridors of RTP, with her pronouncements becoming the subject of an exchange of correspondence between the RTP Censorship Bureau and Deputy Director-General. Questions were asked within RTP's power structures about how this could have happened, given the prevailing system of prior censorship of all RTP content before transmission.³⁶ According to a letter from the Head of the Censorship Service to the Deputy Director-General of RTP, it was not just Baker's words that were controversial: the dress she wore for the broadcast left her shoulders and arms exposed during parts of the performance, which affronted the prevailing Portuguese conservative moral sensibilities of the day (see Figure 5).

This might seem an excessive reaction in Western Europe at the dawn of the '60s but it needs to be considered in context: since 1933, Salazar's authoritarian, conservative, traditionalist regime, with its "Catholic-rooted vision of politics and society", had been ruling Portugal under the slogan *Deus, Pátria e Família* ("God, Homeland and Family") (Sardica 2008: 47).³⁷



Figure 5. A screenshot of Josephine Baker's RTP broadcast.

Alongside a widespread moral conservatism in society at large, the Catholic Church in particular voiced strong opposition to new forms of entertainment and modern fashion.³⁸

The excuse given by the RTP's Head of Censorship Services was that he had not had the opportunity before the broadcast to analyse the song lyrics nor to see the dress Baker was to wear.³⁹ Yet he reaffirmed that it would "always be desirable to ascertain in advance all the elements that concern the programmes' moral ap-

period, also known as Salazarism (1933–68), nationalist cultural symbols were widely circulated and the colonial mentality was amplified in ways that legitimized authoritarian power both in domestic and foreign policy, sustained by the guiding slogan *Tudo pela Nação, nada contra a Nação* ("All for the Nation, nothing against the Nation"). These nationalist discourses, alongside the dominant colonial ideology, to some extent represented a threat to new forms of entertainment from abroad that were intrinsically of "African origin". For further discussion on this topic, see Cravinho (2017, 2018a).

³⁸ For further discussion on this topic, see Cravinho (2016).

³⁹ "Apesar das recomendações de V. Exa, não me foi ontem possível obter as letras das canções do programa em epígrafe, nem ver o vestido utilizado pela artista na emissão. Tive, porém, o cuidado de lhe falar com ela sobre as duas coisas." ("In spite of the recommendations of Your Excellency, it was not possible yesterday to obtain the letters of the songs of the programme in the epigraph, nor to see the dress used by the artist in the broadcast. But I was careful to talk to her about both.") "Comentário do Adjunto do Diretor-geral da RTP a carta do Chefe do Gabinete Literário [Serviço de Censura da RTP] (December 3, 1960)" (Commentary by the Deputy Director-General of RTP to a letter from the Chief of the Literary Cabinet [RTP Censorship Bureau]).

³⁶ RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: "Carta do Chefe do Gabinete Literário [Serviço de Censura da RTP] (November 30, 1960)" (Letter from the Chief of the Literary Cabinet [RTP Censorship Bureau]).

³⁷ The new Portuguese constitution was approved on 19 March 1933, and initiated after its official publication on 11 April 1933. During this

preciation.”⁴⁰ On 3 December 1960, the Television Programmes Directorate received the following statement from RTP’s Deputy Director-General: “the utmost care should be taken so that a situation like this cannot be repeated. We want to be informed if any measures have already been taken that can put our minds at rest on this matter”⁴¹ Soon the Television Programmes Directorate received another message about the programme but this time it was a telegram from Josephine Baker sent on New Year’s Day, thanking them for their invitation to perform: “*Vous remercie tout cœur amitié et affection témoignages, par radio journalistes artistes et employés TV, amicalement Joséphine Baker*”.⁴²

Baker’s remarkable televised performance in Portugal can be understood to have come about as a result of one individual’s actions given RTP’s connections with the international music industry. In its simplest terms, it was a public event in which music was used as a form of protest against a repressive colonialist regime, not least because of that regime’s continuous resistance to international pressure to decolonize. However, as we have seen, the picture is in fact more complex, and a range of other forces are in play in this interface between music, television and the Portuguese state, including RTP’s internal production dynamics, the New State regime’s colonial policies, the actions of the Censorship Bureau, and an artist visiting from abroad with a hidden political

agenda. As Williams asserts in his study of television, there are profound historical, social, political and philosophical implications in representing the world through such media (Williams, 1974). This is clearly true of Baker’s televised performance. Despite the Censorship Bureau’s policy of vetting all television content before broadcast, the realities at play within such an institution operating within the New State regime allowed for significant tactical manoeuvres with the state itself, creating spaces in which the authoritarian control fails. One of these spaces was occupied by a “Black Angel”.

References

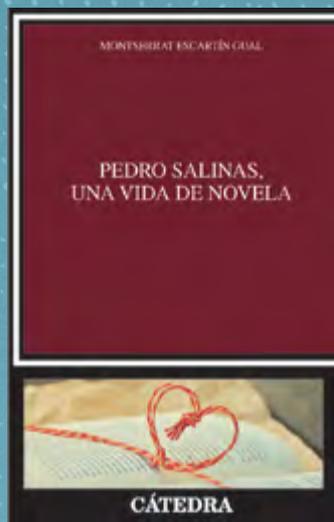
- ABTEY, Jacques (1948), *La Guerre Secrète de Joséphine Baker*, Paris: Editions Siboney.
- BAKER, Jean-Claude, and CHASE, Chris (2001), *Josephine Baker: The Hungry Heart*, New York: First Cooper Square Press.
- BARRETO, António (2000), *A Situação Social em Portugal, 1960–1999*, Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais.
- BAUMAN, Richard (1975), “Verbal Acts as Performance”, *American Anthropologist New Series* 77(2), pp. 290-311.
- BERLINER, Brett A. (2002), *Ambivalent Desire: The Exotic Black Other in Jazz-Age France*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- BLAKE, Jody (1999), *Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- BONINI, Emmanuel (2000), *La Véritable Joséphine Baker*, Paris: Pygmalion.
- CADAVEZ, Cândida (2013), “Tourism in Portugal at the Beginning of the Second World War: An Innocent Oasis in Europe, or the Achievements of Disguised Propaganda”, Maria Fernanda Rollo, Ana Paula Pires and Noémia Malva Novais (eds.), *War and Propaganda in the XXth Century*, Lisbon: IHC CEIS20, pp. 205-211.
- CARAVANTES, Peggy (2015), *The Many Faces of Josephine Baker: Dancer, Singer, Activist, Spy*, Chicago: Chicago Review Press.
- COHN, Michael, and PLATZER, Michael K. (1978), *Black Men of the Sea*, New York: Dodd, Mead.
- CRAVINHO, Pedro (2016), “Historical Overview of the Development of Jazz in Portugal, in the First Half of the Twentieth Century”, *Jazz Research Journal*, 6(2), pp. 75-108.

⁴⁰ “conveniente conseguir sempre com antecedência todos os elementos que interessam a apreciação moral dos programas.” “Comentário do Adjunto do Diretor-geral da RTP a carta do Chefe do Gabinete Literário [Serviço de Censura da RTP] (December 3, 1960)” (Commentary by the Deputy Director-General of RTP to a letter from the Chief of the Literary Cabinet [RTP Censorship Bureau]).

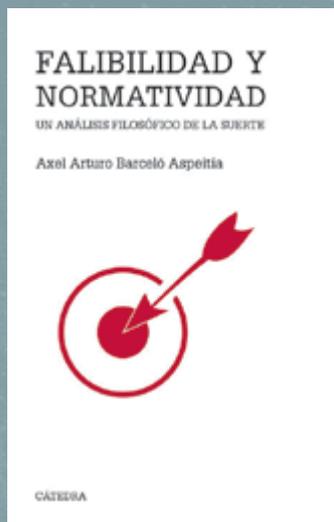
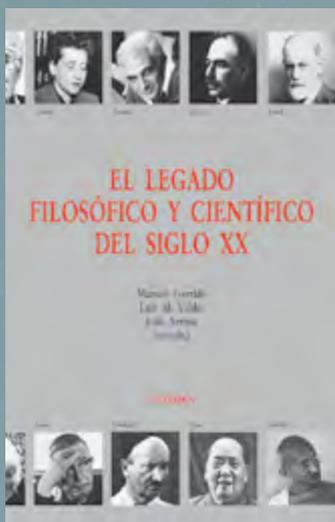
⁴¹ “Recomenda-se o maior cuidado para que não possa voltar a repetir-se uma situação destas. Gostaríamos de ser informados se já foram tomadas providências que nos possam deixar tranquilos nesta matéria” RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: “Comentário do Adjunto do Diretor-geral da RTP a carta do Chefe do Gabinete Literário [Serviço de Censura da RTP] (December 3, 1960)” (Commentary by the Deputy Director-General of RTP to a letter from the Chief of the Literary Cabinet [RTP Censorship Bureau]).

⁴² “Thank you with all my heart for the friendship and demonstrations of affection from radio journalists, artists and TV employees. Yours sincerely, Josephine Baker.” RTP-DAG Proc. No. 1/60, microfilmed: “Cópia do telegrama de Joséphine Baker recebido em 31.12.1960”.

- (2017), “A Kind of ‘in-between’: Jazz and Politics in Portugal (1958–1974)”, Bruce Johnson (ed.), *Jazz and Totalitarianism*, New York and London: Routledge, pp. 218-238.
- (2018a), “The ‘Truth’ of Jazz: The History of the First Publication Dedicated to Jazz in Portugal”, *Jazz-Hit*, 1, pp. 57-72.
- (2018b), “Portugal: 1920–1974”, Francesco Martinelli (ed.), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context*, Sheffield: Equinox, pp. 461-469.
- DALTON, Karen C.C., and GATES Jr, Henry Louis (1998), “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes”, *Critical Inquiry*, 24(4), pp. 903-934.
- DOLAN, Jill (2001), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- D’ORLÉANS, Charles-Phillipe (2011), *Reis no Exílio*, Lisbon: A Esfera dos Livros.
- DUDZIAK, Mary L. (1994), “Josephine Baker, Racial Protest, and the Cold War”, *Journal of American History* 81(2), pp. 543-570.
- EDWARDS, Brent Hayes (2003), *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- EZRA, Elizabeth (2000), *The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- FRAZIER, Robeson Taj P. (2013), “Diplomacy as Black Cultural Traffic: Debates over Race in the Asian Travels of Adam Clayton Powell and Carl Rowan”, *Journal of History and Cultures*, 3, pp. 33-48.
- GILROY, Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GRIFFIN, Farah J., and Fish, Cheryl J. (1998), *A Stranger in the Village: Two Centuries of African-American Travel Writing*, Boston, MA: Beacon Press.
- GUTERI, Matthew Pratt (2014), *Josephine Baker and the Rainbow Tribe*, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- HANEY, Lynn (1981), *Naked at Feast: A Biography of Josephine Baker*, New York: Dodd, Mead.
- HENDERSON, Mae (2003), “Josephine Baker and La Revue Nègre: From Ethnography to Performance”, *Text and Performance Quarterly*, 23, pp. 107-133.
- JACKSON, Jeffrey H. (2003), *Making Jazz French: Music and Modern Life*, Durham and London: Duke University Press.
- JORDAN, Matthew F. (2010), *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Urbana: University of Illinois Press.
- LILLEY, Charles R., and HUNT, Michael H. (1987), “On Social History, the State, and Foreign Relations: Commentary on the Cosmopolitan Connection”, *Diplomatic History* 11, pp. 247, 246.
- LOCHERY, Neill (2013), *A Cidade Vista de Fora (1933–1974)*, Lisbon: Editorial Presença.
- ONANA, Charles (2006), *Joséphine Baker contre Hitler: La Star Noire de la France Libre*, Paris: Éditions Duboiris.
- PAPICH, Stephen (1976), *Remembering Josephine Baker: A Biography of Josephine Baker*, New York: Bobbs-Merrill Company.
- PEREIRA, Bernardo Futscher (2017), *Crepúsculo do Colonialismo: A Diplomacia do Estado Novo (1949–1961)*, Lisbon: Publicações Dom Quixote.
- ROSAS, Fernando (2001), “O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo”, *Análise Social*, 157, pp. 1031-1054.
- ROSE, Phyllis (1989), *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*, New York: Vintage.
- SANTOS, João Moreira dos (2010), *Josephine Baker em Portugal: Cronica da artista, agente secreta, mãe universal e activista dos direitos cívicos (1933–1960)*, Cascais: Casa Sassetti.
- SARDICA, José Miguel (2008), *Twentieth Century Portugal: A Historical Overview*, Lisbon: Universidade Católica Editora.
- SAUVAGE, Marcel (2006), *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris: Edition Dilecta.
- SHACK, William A. (2001), *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story between the Great Wars*, Berkeley: University of California Press.
- STOVALL, Tyler (1996), *Paris Noir: African Americans in the City of Light*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- VON ESCHEN, Penny M. (1996), *Race against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937–1957*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- VON ESCHEN, Penny M. (2004), *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1974), *Television: Technology and Cultural Form*. London: Collins.



crítica y estudios
literarios

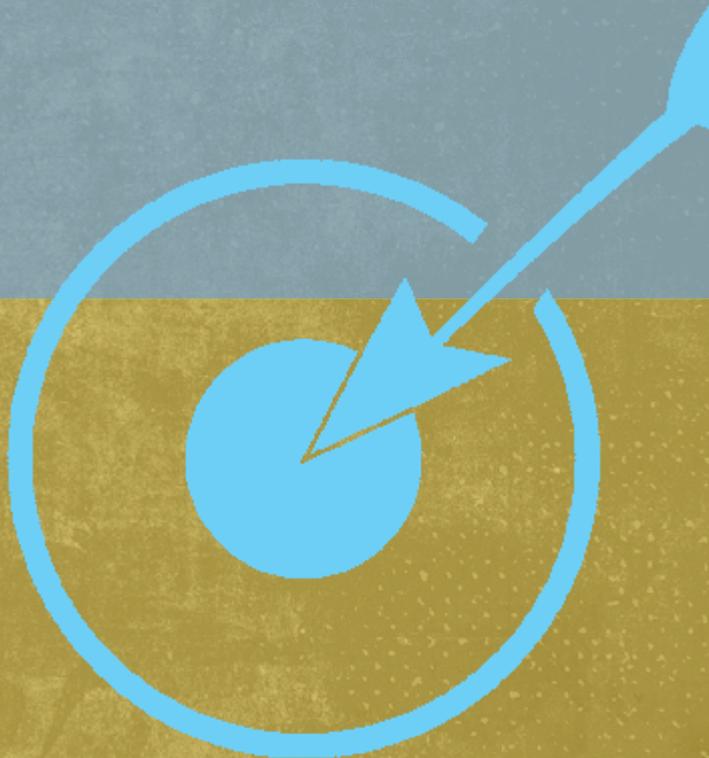


teorema mayor

www.catedra.com
@Catedra_Ed



feminismos



El pop como síntoma: Disonancias entre el jazz y el videoclip contemporáneo

Marcelo Jaume

Recibido: 26.09.2019 – Aceptado: 17.10.2019

Titre / Title / Titolo

Musique Pop comme symptôme: Disonances entre jazz
et vidéoclip contemporain

Pop music as a symptom: Dissonances between
jazz and contemporary videoclip

Il pop come sintomo. Dissonanze tra jazz e videoclip contemporaneo

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El jazz tiene en la actualidad, especialmente desde su establecimiento en el ámbito académico a finales de la década de 1980, una posición ambigua respecto a la música popular. Esta particular demarcación resulta también patente en su anómala relación con el videoclip, narrativa dominante en la música popular y donde el jazz no tiene un espacio de representación habitual, pese a su protagonismo en otras épocas a través de formatos como *soundies* y *scopitones*. A pesar de ser relativamente frecuentes las grabaciones de conciertos y *teasers* promocionales, el videoclip como discurso estético autónomo no está extendido. El objetivo principal de este texto es examinar críticamente los motivos de esta particular relación, con especial atención al caso europeo. Para ello, se analizarán ejemplos y se considerarán cuestiones como las nociones de relato y narratividad asociadas a la música instrumental, los discursos superpuestos a esta desde el medio visual, la autonomía del lenguaje del videoclip y la relación entre el jazz y otros géneros musicales.

Le jazz a de nos jours, surtout depuis sa mise en place dans le domaine universitaire à la fin des années 1980, une position ambiguë vis-à-vis de la musique populaire. Cette démarcation particulière est également évidente dans sa relation anormale avec la vidéo musicale, récit dominant dans la musique populaire et où le jazz n'a pas d'espace de représentation habituel, malgré sa prédominance autrefois à travers les formats *comosoundies* et *scopitones*. Bien que l'enregistrement de concerts et *teasers* promotionnels restent relativement fréquents, le clip musicale en tant que discours esthétique autonome, n'est pas répandu. Le but principal de ce texte est d'examiner de manière critique les raisons de cette relation particulière, en accordant spécialement attention au cas européen. Pour cela, des exemples seront analysés et des questions telles que les notions de récit et narrative associées à la musique instrumentale, les discours qui s'y superposent à partir du support visuel, l'autonomie du langage du clip vidéo et la relation entre le jazz et d'autres genres musicaux, seront considérées.

Jazz has today, especially since its establishment in the academic field at the end of the 1980s, an ambiguous position regarding popular music. This particular demarcation is also evident in its anomalous relationship with the videoclip, the dominant narrative in popular music and where jazz does not have a usual representational space, despite its previous prominence through formats such as *soundies* and *scopitones*. In defiance of the relatively frequent video recordings of concerts and promotional teasers, the videoclip as an autonomous aesthetic discourse is not widespread. The main objective of this text is to examine critically the reasons for this relationship, with special attention to the European context. For this purpose, I will analyze several examples and consider issues such as the notion of narrative associated with instrumental music, the autonomy of video clip language and the relationship between jazz and other musical genres.

Il jazz ha oggi, soprattutto dalla sua istituzione nel campo accademico alla fine degli anni '80, una posizione ambigua rispetto alla musica popolare. Questa particolare demarcazione è anche evidente nella sua relazione anomala con il videoclip, la narrativa dominante nella musica popolare e in cui il jazz non ha uno spazio di rappresentazione abituale, nonostante la sua importanza in altri momenti attraverso formati come *soundies* e *scopitoni*. A dispetto delle registrazioni video relativamente frequenti di concerti e *teaser* promozionali, il videoclip come discorso estetico autonomo non è molto diffuso. L'obiettivo principale di questo testo è quello di esaminare criticamente le ragioni di questa particolare relazione, con particolare attenzione al caso europeo. A tal fine, analizzerò diversi esempi e considererò questioni come la nozione di narrativa associata alla musica strumentale, l'autonomia del linguaggio del videoclip e il rapporto tra il jazz e altri generi musicali.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Música pop, jazz, videoclip, síntoma.
Musique pop, jazz, vidéoclip, symptôme.
Pop music, jazz, videoclip, symptom.
Musica pop, jazz, videoclip, sintomo.

El símbolo de la *casa tomada*, referida por Cortázar en su relato homónimo, funciona especialmente bien si lo aplicamos a la presencia del jazz en el audiovisual. El audiovisual, un espacio de aproximadamente un siglo de antigüedad que desde sus inicios fue habitado por el jazz en películas, *soundies* o *scopitones*, ha ido llenando sus estancias de otras músicas hasta dejarlo en las afueras del videoclip, uno de sus principales discursos contemporáneos. Por ello, no resulta extraño comprobar que intérpretes ampliamente reconocidos como Kenny Garrett, Jason Moran o Christian Scott (Atunde Adjuah) ni siquiera tienen un canal en *YouTube*¹. ¿A qué se debe este exilio o ausencia, acentuado al compararlo con la centralidad del videoclip en la mayoría de géneros musicales? El siguiente texto orbita alrededor de esta cuestión. Para tratar de enunciarla mejor y ofrecer, al menos, alguna hipótesis provisional, nos referiremos a la idea de relato respecto al videoclip, a las particularidades del jazz con incidencia en sus narrativas audiovisuales y a cierto discurso estético neoclásico asumido por el jazz que determina de igual manera su relación con el vídeo musical. Por último, glosaremos algunos ejemplos que ponen de manifiesto los vínculos entre el videoclip del jazz y los de géneros como el pop y el rap.

El espacio del relato en el videoclip

Para abordar la definición del jazz, habitualmente problemática, adoptaremos una actitud similar a la de Dino Formaggio respecto al arte (1976: 11) y consideraremos jazz «todo aquello a lo que se ha llamado jazz». El motivo principal de esta laxitud es que, debido a nuestro propósito, es conveniente referirnos a artistas como Jamie Cullum, US3 o Saint Germain, en la intersección entre el jazz y otros géneros musicales como el pop, el rap o la electrónica. Respecto al videoclip, a diferencia del jazz, necesitamos trazar una delimitación, por

¹ Nos referimos aquí a canales creados específicamente por el artista o discográfica, no a aquellos canales-tema generados automáticamente por *YouTube* que recopilan vídeos subidos por diversos usuarios.



«Space Travellers Lullaby» (Kamasi Washington, 2018).

provisional que sea, que oriente nuestras reflexiones. Consideraremos un videoclip toda aquella representación audiovisual que, partiendo de un registro musical, superponga a este un discurso visual nuevo. Por contra, no consideraremos videoclips aquellas interpretaciones grabadas —ya sean en vivo o simuladas— cuyo contenido visual sea la interpretación misma. En el ámbito anglosajón esta tipología audiovisual se conoce como *performance video*, nombre con el que nos referiremos a ella partir de ahora². De esta manera, serían videoclips «Hub-tones» (Kamasi Washington, 2018) o «Space Travellers Lullaby» (Kamasi Washington, 2018) a diferencia de aquellos *performance videos* —la serie *Live at Capitol* (Robert Glasper, 2015), por ejemplo— que constituyen el grueso de los canales de *YouTube* de artistas como Wynton Marsalis o Snarky Puppy³.

Resulta evidente que en la mayoría de videoclips está presente la interpretación por parte del artista o grupo⁴ pero, como hemos señalado, la condición que los diferencia de un *performance video* es la superposición de un discurso visual nuevo, que puede presentar multitud de posibilidades. Desde el mero tránsito del artista mientras se desarrolla la canción («Bitter Sweet

² Los *performance videos* suelen realizarse sin público, a diferencia de un *live video*.

³ A la pregunta sobre la utilidad de esta distinción entre *performance video* y videoclip o vídeo musical, formatos audiovisuales colindantes como hemos visto, cabe responder que nos ayudará a poner en perspectiva las diferencias entre las actuaciones de Robert Glasper y Yussef Kamaal para Brownswood y NPR Music frente a sus vídeos musicales «Ghetto Walkin'» (2016) y «Salaam» (2018), por ejemplo.

⁴ A pesar de ello, hay numerosas excepciones, como «Kids» (MGMT, 2008), «Unfinished Symphony» (Massive Attack, 1991), «Smack my Bitch Up» (Prodigy, 1997) o «Turn Down for What» (Dj Snake y Lil Jon, 2014).



«Years gone by» (Avantdale Bowling Club, 2018).

Symphony» [The Verve, 1997] o «Someone Like You» [Adele, 2011]) a la presentación de un relato paralelo a la música⁵, posiblemente uno de los recursos más habituales, como en el caso de «Sonne» (Rammstein, 2015) o «Bad Motherfucker» (Biting Elbows, 2013). La frontera entre *performance video* y videoclip es en ocasiones tenue y se define por el lugar donde esta tiene lugar («Years gone by» [Avantdale Bowling Club, 2018]), hechos extramusicales (el final de la propia «Years gone by» o «You Only Live Once» [The Strokes, 2006]) o el tratamiento distintivo de la imagen, como en «I Bet You Look Good on the Dancefloor» (Arctic Monkeys, 2005), que se grabó utilizando cámaras Ikegami de la década de 1980⁶.

Al afirmar, como hemos hecho, que a menudo los videoclips presentan un relato paralelo a la música, cabe preguntarse si podemos considerar la música otro relato superpuesto al visual. La problemática surge en la propia definición de relato, pues si lo consideramos como un conjunto de acontecimientos que conforman un discurso cerrado al margen del aquí y ahora del receptor y que es reconocido por él como tal (se ha sintetizado la definición de Metz citada en Gaudreault y Jost, 1995: 26-29), tendremos dificultades para relacionar la noción de «acontecimientos» con la música. Y no porque en su

producción no tengan lugar (efectivamente, para que un piano suene alguien debe apretar las teclas), sino porque estos quedan fuera en una escucha en diferido. Aunque la manera de producir sentido de la música hace complicado asimilarla a cualquier tipo de discurso narrativo cercano al relato, este aparente vacío semántico lo ocupa a menudo un texto⁷ que dota a la música de nexos estables con significados externos a ella.

Acerca de la condición instrumental e improvisatoria del jazz

El jazz no ha sido, desde luego, ajeno a esta hibridación prácticamente inmemorial entre música y texto cuyo vehículo por excelencia es la canción⁸. Pero, a pesar de tener una rica y popular tradición vocal desde sus inicios, el jazz instrumental ha predominado tanto en grabaciones como en directo a través de conciertos y *jam sessions*. Hemos de considerar, por tanto, dos factores clave que condicionan la producción de cualquier discurso audiovisual asociado al jazz. El primero es, como resulta obvio, su propia naturaleza instrumental. La música instrumental forma parte de nuestro universo simbólico,

⁵ Un ejemplo paradigmático es «Brianstorm» (Arctic Monkeys, 2007), con tres espacios narrativos diferenciados: la interpretación por parte del grupo, las imágenes que se superponen y las coreografías de un grupo de bailarinas.

⁶ Además, el videoclip ha desarrollado un lenguaje propio (cambio de planos, movimientos de cámara, efectos visuales) al que nos referiremos más adelante.

⁷ En el sentido estricto de enunciado oral o escrito, que se conoce coloquialmente como «letra» en el caso de la música.

⁸ Más extraños son casos como las óperas jazzísticas como *Blue Monday* (1922) y *Porgy and Bess* (1935), ambas de Gershwin.

pero no de una manera esencialmente narrativa⁹, pues su eje no es un relato —aunque pueda ser interpretado así por el oyente—. A pesar de ello es cierto que el jazz tiene, a diferencia de algunas corrientes de abstracción pictórica o escultórica, elementos vagamente programáticos. Estos se ven reflejados en los títulos de las piezas, que varían entre la expresión de sentimientos («All the things you are», «There is no greater love», «Just friends»), los nombres propios de personas («Mr. P.C.», «Naima», «Beatrice»), lugares («52nd Street Theme», «Indiana», «Central Park West») o cosas («Footprints», «Impressions», «Oleo»), entre otros. Desde luego, algunos de estos títulos —especialmente aquellos que provienen de musicales de Broadway, algo habitual— se corresponden con un texto —una letra, en lenguaje común— que desaparece en su interpretación instrumental, por lo que el oyente a menudo la desconoce.

Excepcionales son los casos en los que, como Dexter Gordon, el músico lee el texto antes de interpretar instrumentalmente la pieza¹⁰. Y aunque el propio saxofonista afirmaba que conocer el texto original te hace entender y transmitir mejor la música¹¹, la inmensa mayoría de composiciones a partir del *bebop* son instrumentales y, por tanto, carecen de texto. Esto puede relacionarse con la voluntad del *boj* de trascender el papel de música de consumo o entretenimiento y reivindicarse como una forma de arte instrumental (Tirro, 2007: 15). Además de remitir a la noción de «música pura» del Romanticismo, que filósofos como Hegel o Schopenhauer privilegiaron sobre el resto de artes¹², la música instrumental está unida a cierto relato de la estética contemporánea en el que, como resume Rancière

(2012: 86), —la retirada de la mimesis es comparada a una insurrección por la cual las artes, desde hace un siglo, se habrían liberado de la obligación representativa y se habrían encontrado al fin con lo propio del arte, condenado hasta entonces a ser un instrumento de un fin externo—. De esta manera, la música instrumental potenciaría a través de esta autonomía su material específico, liberada de toda analogía con el lenguaje o función subalterna respecto a un texto. El carácter instrumental de la mayor parte del jazz supone, por tanto, una problemática bifronte en cuanto a su relación con el discurso audiovisual. Por un lado, debido a la ausencia de texto que pueda sugerir o relacionarse con este discurso y, por otro, al vínculo entre asemantividad y autonomía artística, a la que simbólicamente se renunciaría al superponer a la música un relato audiovisual. Para entender esto basta echar un vistazo a la producción audiovisual de Robert Glasper, compuesta mayoritariamente por *performance videos*¹³ y en la que los pocos videoclips tienen vocalista y texto, como «Calls» (Robert Glasper Experiment y Jill Scott, 2013) o «Maiysha» (Robert Glasper y Erykah Badu, 2016).

Estrechamente ligado al anterior, existe otro factor que condiciona también la relación entre jazz y audiovisual. Nos referimos al elemento improvisatorio, esto es, la creación espontánea basada en los materiales (melódicos, armónicos o rítmicos) de la composición. De forma análoga a la estética moderna, en el jazz ocupan lugares centrales valores como la originalidad, la innovación o la autenticidad. En resumen, la improvisación en el jazz tiene en cuenta especialmente la capacidad del intérprete para improvisar de acuerdo a cierto canon, distinto en cada «dialecto» del jazz (*trad*, *swing*, *boj* o *free*, por ejemplo), pero de una manera personal y sincera. Estos dos elementos problemáticos por su subjetividad, la personalidad y la sinceridad, configuran la noción de autenticidad. Para entenderlo, basta compararlo con los solos instrumentales del rock, otro género en el que la autenticidad (entendida de forma sensiblemente diferente) también es muy tenida en cuenta. Frente a los so-

⁹ Un paradigma aparte lo constituyen aquellas músicas programáticas acompañadas de un texto narrativo, como es el caso de las sinfonías programáticas del romanticismo musical.

¹⁰ Citado en: <http://www.jazzweekly.com/2013/01/dexter-gordon-night-ballads-montreal-1977/>

¹¹ «When you know the lyrics to a tune, you have some kind of insight as to it's composition. If you don't understand what it's about, you're depriving yourself of being really able to communicate this poem» Citado en <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-advice/learn-lyrics-jazz-standards/>

¹² Al respecto es interesante Castrillo, D. y Martínez, F.J. (1996), «La metafísica de la música, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche», Boza, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, p 355-364.

¹³ La ya mencionada serie *Live at Capitol* (2015) es el ejemplo más conocido.



«Calls» (Robert Glasper y Jill Scott, 2013).

los del jazz, que el oyente espera que sean esencialmente inéditos, el oyente de rock reconoce aquellos solos célebres por las grabaciones («Highway Star» de Deep Purple o «Sultans of swing» de Dire Straits) que espera escuchar, sin variaciones importantes, en los conciertos de esos intérpretes o de aquellos grupos que los homenajean.

A diferencia de una actuación grabada, que incluso se ha institucionalizado en formatos como *Live at o Unplugged*, un videoclip es una manera de «fijar» cierta música, un procedimiento en principio contrario el carácter único que tiene un solo en jazz. Existe, además, un elemento técnico a tener en cuenta. Al aparecer un intérprete en el videoclip, este debe simular que toca o canta la música grabada previamente, algo mucho más sencillo para un vocalista o para el intérprete con una música establecida de antemano que para alguien que ha improvisado lo que finge interpretar. Un ejemplo claro puede ser el videoclip de «Sing Soweto» (Terence Blanchard, 1991), en el que el trompetista debió memorizar el tema íntegro con el solo incluido, algo sencillo en este caso debido al carácter reposado de la pieza, pero que sería bastante más costoso en el de un tema de tempo más rápido. A pesar de ello, en el videoclip se aprecia cómo la cámara evita a Blanchard en ciertos pasajes de notas rápidas (fundamentalmente adornos), de ejecución más precisa. Estos dos factores, su carácter instrumental e improvisado (con todas aquellas inferen-

cias que hemos comentado anteriormente), contribuyeron de manera decisiva a que el jazz se distanciara cuando el videoclip empezó a ofrecer un relato paralelo al contenido musical.

El discurso del jazz neoclásico

Además de los factores propiamente musicales, no debe perderse de vista el discurso cultural que redefinió al jazz durante la década de 1980 y que afectaría tanto su producción como su recepción. Si en 1982 el grammy en la categoría «Best Improvised Jazz Solo» lo recibió Miles Davis con *We want Miles*, disco de fusión con gran carga *funk*, resulta muy ilustrativo constatar que los tres siguientes de la categoría (en 1983, 1984 y 1985) los ganara consecutivamente Wynton Marsalis (*Think of One*, *Hot House Flowers* y *Black Codes*) con un jazz de orientación diametralmente opuesta que llegaría a dominar no solo la industria, sino el propio discurso del género. La primera mitad de la década de 1980 presenciaría el ascenso de una manera de hacer y concebir el jazz, llamada «neotraditionalism», «neobop», o «neoclassical», que musicalmente reelaboraba los elementos centrales del *bebop* y el *hard bop* (con ciertas variaciones como las aportaciones modales de la década de 1960) y renunciaba a las innovaciones producidas a partir del *free jazz* para

volver sobre los formatos acústicos clásicos. Este movimiento neoclásico rescató la idea romántica del genio atormentado que se refleja en películas del momento, tanto documentales (*Let's get lost* [Bruce Weber, 1988], *Straight, no chaser* [Charlotte Zwerin, 1988]) como *biopics* (*Bird* [Clint Eastwood, 1988], *Round midnight* [Bertrand Tavernier, 1986])¹⁴, pero paradójicamente potenciaría la idea de un músico educado y virtuoso muy cercano al de la música académica, lo que coincidió con su entrada tanto en las instituciones culturales (*Jazz at Lincoln Center*) como en las de enseñanza a través de institutos, centros universitarios y conservatorios. Puede decirse que el jazz neoclásico heredó la voluntad artística del *bebop* a la que el jazz fusión parecía haber renunciado y lo convirtió definitivamente en una forma respetable de arte intelectualizado y perteneciente a la alta cultura, como explicó detalladamente Nicholson (1995).

Al mismo tiempo y de forma complementaria, se presentaban imágenes como las de *The Cosby Show* (Ed Weinberger, 1984-1992), una *sitcom* protagonizada por una familia afroamericana de clase media-alta, que presentaba como invitados a músicos de jazz (Dizzy Gillespie, Max Roach o Art Blakey), lo que contribuiría a vincular el jazz con cierta aspiración social y económica en oposición al *rap*, ascendente en esos años y retratado tanto de manera marginal o violenta (en películas como *Boyz n the Hood* [John Singleton, 1991], *South Central* [Stephen Milburn Anderson, 1992] o *Juice* [Ernst Dickerson, 1992]) como caricaturesca (el papel de Will Smith y sobre todo de Jazz en *The Fresh Prince of Bel-Air* [Andy y Susan Borowitz, 1990-1996])¹⁵. El jazz, convertido como hemos dicho en una forma respetable de alta cultura, necesitaba conservar y fortalecer valores como la autenticidad para reforzar este giro. Es precisamente en este momento cuando surge MTV, que institucionalizará el formato del videoclip contemporáneo. Dado que el videoclip es, en última instancia, un producto de



Aparición de Dizzy Gillespie en *The Cosby Show* (Ed Weinberger, 1984-1992).

marketing, es natural que el jazz neoclásico no mostrara especial interés por un formato que podría suponer una renuncia simbólica, como hemos dicho, tanto a la autonomía de la expresión musical «liberada del texto o la imagen» como a su propia autenticidad¹⁶. En esta situación, el jazz llegará a una bifurcación tanto musical como audiovisual que se definirá en la intersección con dos discursos, el del pop y el del rap, que examinaremos brevemente a continuación de una manera más cercana a la enumeración glosada que al análisis.

El pop como síntoma

Al hablar de música pop tenemos un problema similar al planteado inicialmente con el jazz. Es posible que, más que como un género, pueda sernos útil entender el pop como el indicio de cierta vocación masiva o sensibilidad melódica. La vocación masiva, esto es, cierta voluntad expansiva o de contagio, limita sus elementos experimentales y configura una tipología musical —la del formato canción— prácticamente siempre dependiente o vinculada a un texto, por lo que en ocasiones llega a asumir cánones creados en la primera mitad del siglo XX. La sensibilidad melódica, estrechamente ligada a lo anterior, se manifiesta en melodías con tendencia a la sencillez —sin grandes saltos o intervalos disonantes—, armonías análogas —direcciones y cadencias claras— y ritmos regulares y con tendencia a la simetría.

¹⁴ La película *Mo' Better Blues* (Spike Lee, 1990) es, quizá, una de las pocas piezas audiovisuales de la época que retrata el jazz contemporáneo (la banda sonora la compuso Brandford Marsalis, hermano de Wynton Marsalis) situándolo cercano a la cultura de la calle, de manera similar a músicas como el rap. El videoclip de la pieza homónima recoge diversas escenas y diálogos de la película.

¹⁵ Esto es explicado con más detalle en Williams (2010: 437-440).

¹⁶ A pesar o precisamente por ello, el jazz ha adoptado, especialmente desde la llegada de *YouTube*, el *performance video* como formato audiovisual preferente, como puede comprobarse en la mayoría de canales de sus intérpretes.



Fotogramas de «Let's face the music and dance» (Diana Krall, 1999).

Esta concepción amplia del pop hace que pueda observarse como indicio o síntoma en multitud de géneros musicales que van desde el bolero o el rocksteady al reggaetón además, por supuesto, de la producción musical a la que tradicionalmente se conoce con ese nombre, de los Beatles a Britney Spears.

Como hemos dicho, el formato canción siempre ha formado parte del jazz a través de *standards* provenientes del teatro musical, por lo que cierta simbiosis con el pop es natural. Así puede observarse en uno de las artistas de jazz con vocación pop más conocidas: Diana Krall. «Let's face the music and dance» (1999) es un conocido *standard* que ha sido interpretado tanto instrumentalmente por músicos más ortodoxos (Jackie McLean, Paul Motian o Dave O'Higgins) como vocalmente¹⁷ (Ella Fitzgerald, Anita O'Day o Frank Sinatra). Musicalmente, la versión de Diana Krall opta por un enfoque cercano al *easy listening* con ritmo de *bossa nova*, en las antípodas de otras versiones vocales como las de Sheila Jordan o las más actual de Cécile McLorin Salvant. El videoclip muestra a la cantante y pianista paseándose por una fiesta poblada por parejas en actitudes cariñosas mientras interpreta el tema. Tras salir y sentarse en un piano, aparece finalmente un hombre que la besa. Podemos decir que el videoclip presenta cierto relato, pues tras vagar de manera solitaria por la fiesta acaba

encontrando el *romance* al que hace referencia el texto de la canción («*So while there's moonlight and music and love and romance / Let's face the music and dances*). Ni temática ni visualmente presenta aportaciones relevantes, en un contexto en el que la música pop introducía novedades en los videoclips (en ese mismo año, 1999, se producen videoclips renovadores como «Let forever be» [The Chemical Brothers] o «Praise you» [Fatboy Slim]). De esta manera, «Let's face the music and dance» bien podría ser una versión amable de los videoclips de «Genie in a bottle» (Christina Aguilera) o «Heartbreak Hotel» (Whitney Houston), también del mismo año. Lo mismo puede decirse de «The look of love» (Diana Krall, 2001), lanzado un par de años después y cuyo mayor aliciente es que el vídeo es «proyectado» en carteles por la calle, un recurso presente en videoclips anteriores como «Kiss me» (Sixpence None The Richer, 1997).

Esta será la tónica habitual del jazz más cercano al pop: la adopción de sus modelos más tradicionales eludiendo audacias narrativas o visuales. En ese sentido, puede afirmarse que el jazz de apariencia pop es más conservador audiovisualmente que el propio pop, habitualmente pendiente de incorporar innovaciones o elementos llamativos en sus videoclips. Esto puede observarse, por ejemplo, en los videoclips de «Breakdown» (2018) y «Don't need the real thing» (2018), ambos de Kandace Springs. Publicados en 2018, ya en plena mayoría de edad del videoclip, vuelven a ser muestras audiovisuales del pop más tradicional. En el caso de «Break-

¹⁷ Originalmente es una canción con texto, pues forma parte de la película musical *Follow the fleet* (Mark Sandrich, 1939).

down», un mero tránsito de escenarios y atuendos. En el de «Don't need the real thing», la presentación de un relato escuálido que tiene lugar en el interior de un coche. La contrapartida a este último podría ser «Changing all those changings» (Madeleine Peyroux, 2013), que también transcurre principalmente en un vehículo pero a cuyo desarrollo dotan de interés, a pesar de carecer de un relato claro, planos recurso o subjetivos, movimientos de cámara inusuales o cierta complicidad de la cantante. Algo parecido sucede en «I'm allright» (2006) o «On my own» (2018), en la que su efectividad como videoclip pop vuelve a depender casi exclusivamente de unos pocos hallazgos visuales y la complicidad de Madeleine Peyroux.

En la producción audiovisual de Jamie Cullum, otro importante crossover del jazz pop, encontramos videoclips colindantes con el *performance video* como «Love is in the picture» (2018), pero también casos más interesantes como «Everlasting love» (2003), que combina su interpretación en un plató en el que podemos ver los propios elementos de la grabación (cámaras, pantallas, focos, raíles para el *dolly* o miembros del equipo) con planos de la película *Bridget Jones: The edge of a reason* (Beeban Kidron, 2004), de cuya banda sonora formó parte. También supone cierta novedad el videoclip de «I'm all over it» (2009), que explota situaciones cómicas en un hotel en el cual el cantante aparece vestido de botones, una narrativa clásica en el pop que tiene precedentes en «Candyman» (Christina Aguilera, 2006) o «Toxic» (Britney Spears, 2003), en los que las cantantes aparecen caracterizadas en diferentes contextos llamativos.

Podría decirse que los relatos de los videoclips de Gregory Porter y Melody Gardot sintetizan algunas de las principales tendencias del jazz de enfoque pop y su perfil conservador. En «Hey Laura» (Gregory Porter, 2013) aparecen los clichés habituales de una película romántica, mientras que «Baby I'm a fool» (Melody Gardot, 2009) bebe de los musicales clásicos, con un homenaje a las coreografías de Busby Berkeley. Por otro lado, tanto «Be good (Lion's song)» (2012) y «Consequence on love» (Gregory Porter, 2016) como «Preacherman»



«I'm all over it» (Jamie Cullum, 2009).



«Preacherman» (Melody Gardot, 2015).

(Melody Gardot, 2015) plantean relatos elaborados con puntos de contacto con el cortometraje, algo habitual en la actualidad. En el caso de «Mira» (Melody Gardot, 2012), evocación exótica de Latinoamérica, es imposible no ver cierta vampirización o colonialismo estético. Por otra parte, frente a «Same to you» (Melody Gardot, 2015), que propone un relato fragmentario con ciertas innovaciones visuales, resulta sintomático que «La vie en rose» (Melody Gardot, 2012) se grabara como vídeo de campaña de la marca de joyería Yves Piaget, lo que explica su acentuada atmósfera *kitsch*.

Encrucijadas con el rap

La influencia no solo del rap, sino de toda la cultura hip hop —de la que también forman parte el breakdance, el graffiti y el djing— ha sobrevolado el jazz desde mediados de la década de 1980, como atestiguan los movimientos M-Base y el *acid jazz* —ambos de contornos difusos— y grabaciones como *Doo-Bop* (Miles Davis, 1991), *Music evolution* (Buckshot LeFonque, 1997) o *Dis is da drum* (Herbie Hancock, 1995). Entre el jazz y el



Dos fotogramas de «Breakfast at Denny's (Uptown Version)» (Buckshot LeFonque, 1995).

rap, músicas de ascendencia afroamericana, se produce una relación de simbiosis más clara que en el caso del pop. El rap se nutre de la tradición musical afroamericana a través de *samples*, algo que le dota de un sonido orgánico y de cierta aura de autenticidad, mientras que el jazz obtiene esta autenticidad de la actualidad de una música proveniente de «la calle», además de nuevos ritmos y posibilidades expresivas. Además, ambas tienen en común su elemento improvisatorio y agonístico, desarrollado por el jazz en las *jam sessions* y por el rap en las *freestyles battles*. Dado que la significación que el rap recoge del jazz tiene literatura bastante exhaustiva al respecto (Williams, 2010) nosotros nos referiremos a la dirección contraria, del rap hacia el jazz, en el terreno del videoclip.

Quizá el territorio más conocido entre las fronteras del jazz y el rap es el movimiento M-Base, corriente heterogénea surgida en Nueva York en la década de 1980 que amalgamaba cierta filosofía particular respecto a sus ideas musicales y compositivas y un decidido interés por incorporar sonidos del momento como el rap¹⁸. Esta influencia permeó al terreno visual, por lo que en los videoclips de artistas como Greg Osby podemos observar la influencia directa de los videoclips

de rap del momento. Es lo que sucede en «Raise» (Greg Osby y C.L. Smooth, 1993) en el que además de la participación de un rapero, cosa habitual en este movimiento, la estética tiene conexiones evidentes con videoclips de rap de ese mismo año como «Shit is real» (Fat Joe) o «Electric Relaxation» (A Tribe Called Quest¹⁹). Otro ejemplo claro es «Mr. Gutterman» (Greg Osby con Bad Newz y Mustafu, 1993), cuyas imágenes tienen semejanzas patentes con videoclips de rap de la época como «C.R.E.A.M.» (Wu-Tang Clan, 1993) o «Shook ones» (Mobb Depp, 1995). Otro ejemplo de amalgama del jazz y rap en ese momento lo constituyó el grupo Buckshot LeFonque, fundado por Brandford Marsalis y que reunía a productores y raperos (Dj Premier y 50 Styles: The Unknown Soldiers) con músicos de jazz (El propio Brandford Marsalis, Russell Gunn o Joey Calderazzo). Aunque vídeos como «Music Evolution» (Buckshot LeFonque, 1997) siguen mostrando paralelismos notables con los del rap del momento, quizá el caso más interesante es el de «Breakfast at Denny's (Uptown Version)» (Buckshot LeFonque, 1995). Esto se debe a que fue dirigido por Spike Lee, por lo que además de vincularse a videoclips de rap también dirigidos por él —«Fight the Power» (Public Enemy, 1990) o «Revolu-

¹⁸ Esto hizo que Perico Sambeat definiera el sonido como la «fusión de ritmos raperos con un fraseo poscoltraneano» (Ménsua, 1995: 15).

¹⁹ Grupo de rap a su vez muy influido por el jazz.

tion» (Arrested Development, 1992)— el vídeo exhibe parecidos naturales con películas del director de esa época como *Crooklyn* (1994) o *Clockers* (1995).

En la introducción nos hemos referido a algunos videoclips de Robert Glasper y a su contenido textual a diferencia de otros *performance videos* de carácter instrumental. «Maysha» (con Erykah Badu, 2016) es casi un *performance video* que juega con el hecho de ser un plano secuencia y «Calls» (Robert Glasper Experiment con Jill Scott, 2013) es más una sucesión de situaciones encadenadas que un relato de exposición clara, aunque esto se compensa con la estética cuidada, el magnetismo de Jill Scott y la atracción generada por las situaciones. Ese interés por vídeos más conceptuales cuya fuerza es más estética que narrativa también caracteriza la producción audiovisual de Kamasi Washington. Es el caso tanto de «Hub-tones» (2018), un plano fijo de nueve minutos con variaciones en el zoom que resulta hipnótico, como de «Street Fighter Mas» (2018), que propone un recorrido narrativo relativamente claro pero de contenido surrealista.

Vale la pena realizar algunos apuntes sobre la escena de jazz británica. Las primeras influencias del rap se hicieron notar en la escena acid jazz, que recogía también elementos musicales del rap. «Cantaloop (Flip Fantasia)» (US3, 1993) fue fundacional en este sentido y maneja diversos recursos visuales (secuencias proyectadas hacia atrás, claroscuros, televisiones emitiendo) que acabarían siendo lugares comunes del videoclip de la época. En el caso de *Lady Day (© John Coltrane)* (Courtney Pine, 2000) la influencia musical no proviene del rap, sino de la música *jungle* o *drum and bass* británica, pero su estética sí que presenta importantes paralelismos con ciertos videoclips de rap rodados en *clubs*, como «The Next Episode» (Dr. Dre con Snoop Dogg, Kurupt y Nate Dogg, 1999) o «Get it on the floor» (DMX, 2003). En la actualidad van surgiendo propuestas interesantes como «Pineapple» (Blue Lab Beats con Moses Boyd y Nèrija, 2018), influido por la estética documental de películas como *Kids* (Larry Clark, 1995), o «Oooo Lala» (Blue Lab Beats, 2018), que propone una coreografía extravagante y descontextualizada similar a videoclips



«Pineapple» (Blue Lab Beats con Moses Boyd y Nèrija, 2018).

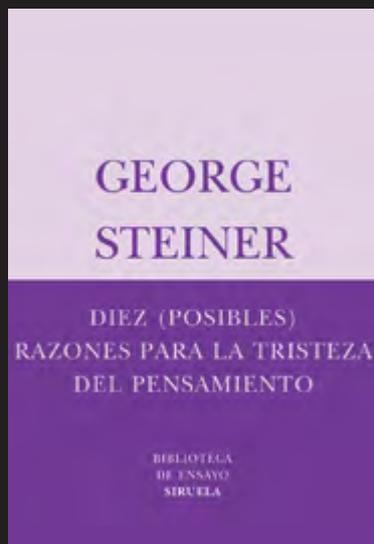
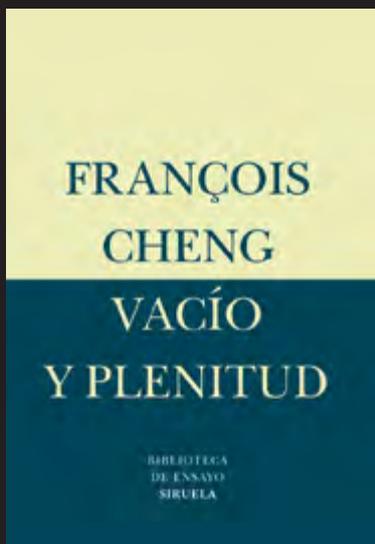
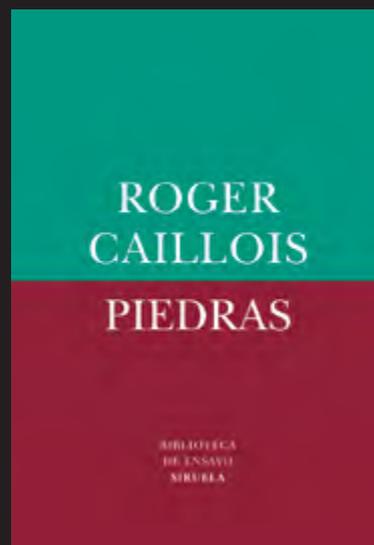
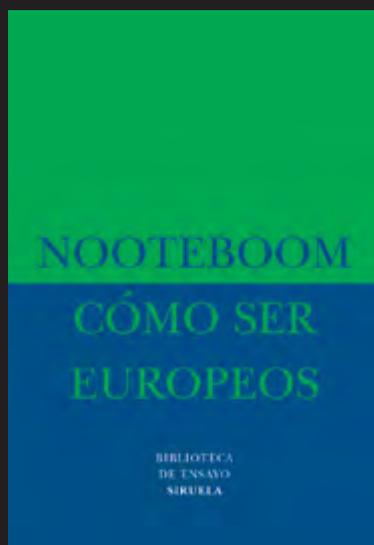
como «Here it goes again» (OK Go, 2005) o «Weapon of choice» (Fatboy Slim, 2000)²⁰. La influencia del rap también es clara tanto en la música como en los videoclips de Kamaal Williams, del cual puede destacarse «New Heights (Visions of Aisha Malik)» (2019), que integra coreografías de artes marciales en una atmósfera extraña cercana a la sugerida por Kamasi Washington en «Street Fighter Mas» (2018).

A modo de conclusión podemos sugerir que los videoclips de jazz influidos por el rap son estrictamente contemporáneos. Es decir, que se sitúan en las mismas coordenadas estéticas que el resto de videoclips de su momento, a diferencia de la actitud conservadora del jazz más influido por el pop. Con la inabarcable diversidad de estilos de jazz —casi más un lenguaje o una familia de dialectos que un género musical— del siglo XXI, sus incursiones en el videoclip son cada vez más frecuentes y variadas, lo que ha generado videoclips sobresalientes que no caben en ninguna de las categorías anteriores. Destacan, por ejemplo, «Little Song for Mankind» (Jasper Høiby, 2016), «The prophet is a fool» (Brad Mehldau, 2019) o «Summer Goddess» (Soil & Pimp Sessions, 2008). No cabe duda de que esta renovación aún está por dar sus mejores frutos.

²⁰ También el videoclip de «Bahia Dreamin'» (Karriem Riggins), cuya música está influida también por el rap, juega con este tipo de elementos.

Bibliografía

- CASTRILLO, D. y MARTÍNEZ, F. J. (1996), «La metafísica de la música, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche», Bozal, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, págs 355-364.
- FORMAGGIO, D. (1976), *Arte*, Barcelona: Labor.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995), *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Barcelona: Paidós.
- MÉNSUA, V. (1995), «Blindfold Test: Perico Sambeat», *Cuadernos de jazz*, 30,p. 14-18.
- NICHOLSON, S. (1995), *Jazz: The 1980s Resurgence*, New York, Da Capo Press.
- RANCIÈRE, J. (2012), *El malestar en la estética*, Madrid: Clave Intelectual.
- TIRRO, F. (2007), *Historia del jazz moderno*, Barcelona: Robinbook.
- WILLIAMS, J. A. (2010) «The construction of jazz rap as high art in hip-hop music», *The Journal of Musicology*, 27(4), págs 437-440.



Triunfo, fama y talento

Audiencias juveniles y educación musical a través de los *mass media*

María García Celdrán - Enrique Encabo

Recibido: 9.07.2019 – Aceptado: 25.07.2019

Titre / Title / Titolo

Triomphe, célébrité et talent: public jeune et éducation musicale à travers les médias

Success, fame and talent: young audiences and music education through the mass media

Successo, fama e talento: ascolti giovanili ed educazione musicale attraverso i mass media

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La sociedad de la información digital plantea nuevos y constantes retos educativos. En el presente artículo se presentan algunas observaciones surgidas de una investigación en curso que tiene como centro de interés a los jóvenes desde su condición de adolescentes y telespectadores de la realidad presentada en las pantallas, así como las oportunidades de enseñanza-aprendizaje que nos ofrecen los audiovisuales para la práctica de la educación musical en las escuelas. Para ello se realiza una descripción de aspectos teóricos relacionados con la influencia y el impacto que tiene el consumo cultural y audiovisual de los jóvenes en la construcción de su propia identidad y en los procesos de socialización. Además, se hace un posterior análisis comparativo de la imagen que se proyecta de la música y los jóvenes intérpretes en programas de televisión musicales seleccionados al respecto, con especial atención a los fenómenos *Operación Triunfo* y *La Voz*. Por último, se observa una serie de estereotipos y rasgos comunes asociados al mundo de la música y sus participantes.

La société de l'information numérique soulève de nouveaux défis en matière d'éducation. Cet article présente quelques observations issues d'une enquête en cours centrée sur les jeunes, en tant qu'adolescents et téléspectateurs de la réalité présentée à l'écran, ainsi que sur les opportunités d'enseignement-apprentissage offertes par les audiovisuels pour la pratique de l'éducation musicale dans les écoles. Pour ce faire, on a commencé par une description des aspects théoriques liés à l'influence et à l'impact de la consommation culturelle et audiovisuelle des jeunes, dans la construction de leur propre identité et dans les processus de socialisation. Ensuite, on a réalisé une analyse comparative de l'image projetée de la musique et des jeunes interprètes dans certaines émissions de télévision, tout en accordant une attention particulière aux phénomènes d'*Operación Triunfo* et de *La Voz*. Finalement, on peut signaler une série de stéréotypes et de traits communs associés au monde de la musique et à ses participants.

The digital information society poses new and constant educational challenges. This article sets out some observations that emerged from an ongoing investigation which focuses on young people as adolescents, more specifically on how they view reality through screens, and what new teaching-learning opportunities can audiovisual media offer us for the practice of music education in schools. We introduce a description of the theoretical aspects related to the impact of young people's cultural and audiovisual consumption habits, and how this influences their own identity and construction of the self, as well as their processes of socialization. In addition, the article makes a subsequent comparative analysis of the projected image of music and performers in selected music television programs, paying special attention to the phenomena of *Operación Triunfo* and *La Voz*. Finally, we observe a set of stereotypes and common traits associated with the world of music and its participants.

La società dell'informazione digitale ci prepara a nuove e costanti sfide educative. Nel presente articolo si propongono alcune osservazioni sorte da una ricerca in corso che ha come centro d'interesse i giovani come dolescenti e telespettatori della realtà offerta negli schermi, così come le opportunità di insegnamento-apprendimento offerte dall'audiovisivo per la pratica dell'educazione musicale nelle scuole. A tale fine si realizza una descrizione degli aspetti teorici relazionati con l'influenza e l'impatto del consumo culturale e audiovisuale sui giovani, sulla costruzione della propria identità e sui processi di socializzazione. Successivamente, si espone un'analisi comparativo dell'immagine che si proietta della musica e dei giovani interpreti in programmi musicali di televisione, con speciale attenzione ai fenomeni recenti di *Operación Triunfo* e *La Voz*. Finalmente, si osservano una serie di stereotipi e tratti comuni associati al mondo della musica e ai suoi partecipanti.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Triunfo, fama, talento, mass media, educación musical.
Triomphe, célébrité, talent, média, éducation musicale.
Success, fame, talent, mass media, musical education.
Successo, fama, talento, mass media, edicazione musicale.

1. Introducción

1.1. Jóvenes y cultura audiovisual

En el siglo XX se produjo el paso de la cultura de la palabra a la de la imagen; ahora, en el siglo XXI, hablamos del paso de la lectura lineal a la percepción simultánea y la inmediatez (Pasquier, 1999). Los modos de vida de los jóvenes están cada día más condicionados, en un contexto globalizado, por formas de comunicación protagonizadas por la tecnología, un mundo mediático diversificado donde tienen cabida tanto los medios tradicionales como los tecnológicos.

Esta preeminencia de la cultura de la imagen frente a la cultura del texto ha provocado dificultades por parte de los docentes para captar y mantener la atención de los alumnos que aparecen desmotivados y desinteresados por los contenidos que se presentan. Los adolescentes, no debemos olvidarlo, llegan a la escuela como portadores de su propia cultura con sus códigos, confeccionada a partir de los medios de comunicación y de una nueva relación con la tecnología.

No cabe duda de que los medios de comunicación y las tecnologías son uno de los espacios que a día de hoy sienten que les pertenecen. Les permiten comprender quiénes son, cómo se los define (y al mismo tiempo se autodefinen) socialmente, cómo es y funciona la sociedad donde viven. Las conversaciones entre los grupos de iguales giran en torno a la música que han escuchado en la radio o plataformas musicales, una serie de TV, una película que vieron en el cine u otra pantalla, o un nuevo sitio web que descubrieron navegando en Internet.

Dentro de este contexto surge el debate en torno a dos conocidas etiquetas: «millennials» y «nativos digitales». Respecto a la primera, diversos estudios (Ferrer, 2010; Ibáñez, Cuesta, Tagliabue y Zangaro, 2008), señalan una serie de características propias de esta generación: tienen en común que son educados en ambientes tecnologizados y por ello prefieren la práctica a la teoría, las tareas grupales a las individuales y la información en formato digital a los libros. Por el contrario, poseen escasa habilidad para resolver problemas, para

seguir una argumentación o demostración, e incluso para planificar a largo plazo. Esto da como resultado el fracaso y frustración de los estudiantes y la sensación de que los contenidos, los docentes y sus prácticas no responden a sus expectativas, cuestionando asimismo el sistema educativo. Una consecuencia más de estas transformaciones es que la adquisición de una condición juvenil por parte de los jóvenes ya no depende exclusivamente de su circulación por la institución escolar y de la familia, sino de su captación por la publicidad y las pantallas de televisión y cine (Balardini, 2002). Roxana Morduchowicz (2004) indica que la cultura popular es para muchos el lugar desde donde dan sentido a su propia identidad, es decir, donde aprenden a hablar de sí mismos en relación con los otros. Esta es configurada a partir del consumo y el acceso a un cierto tipo de productos culturales específicos.

En cuanto a la segunda etiqueta a la que aludíamos, Prensky (2001a y 2001b) indica como pautas imprescindibles en el trato con los «nativos digitales» (aunque posteriormente repensó el término): usar las herramientas didácticas de su tiempo; crear un espacio donde conectar con sus iguales; y conseguir una educación relevante y conectada con la realidad. Los llamados «nativos digitales» desean estar el menor tiempo posible haciendo una tarea determinada pero abriendo al mismo tiempo el mayor número de frentes. Esto provoca pérdidas de productividad y de capacidad de concentración y, como consecuencia, sus períodos de atención son muy cortos con una tendencia a cambiar rápidamente de un tema a otro (García, Romo, Portillo, Benito, 2007: 3).

Teniendo en cuenta estas premisas, es factible pensar que la escuela necesita acercarse a estos nuevos modos de aprehender la realidad, reconocer que los jóvenes utilizan diferentes lenguajes y que recurren a distintas escrituras. La organización escolar tiene ante sí el desafío de conocer, entender e incorporar estos consumos culturales audiovisuales en la enseñanza y poder así favorecer la construcción del aprendizaje significativo partiendo de sus intereses y de sus conocimientos previos (Martín-Barbero, 2002).

El espacio institucional en el cual es posible acceder a las formas más complejas y elaboradas del saber y la cultura sigue siendo la escuela. Por ello destacamos la importancia de convertir las informaciones recibidas de los medios en conocimiento, para que de este modo los jóvenes estudiantes puedan dar sentido mediante una metodología interdisciplinar y a la vez inductiva-deductiva (Marfil-Carmona, 2015) a aquello que ven, leen y escuchan, más allá de la literalidad de lo transmitido. Es en ese momento cuando se convierten en personas capaces de observar, analizar y juzgar correctamente lo que se les presenta.

Entender nuestro entorno audiovisual y apreciarlo estéticamente constituye el mejor camino, y a la vez un reto, para situarnos cultural y cognitivamente en la realidad que nos envuelve. Cualquier proceso de enseñanza y aprendizaje eficaz será aquel en el que se genere un espacio donde educar para ser espectadores críticos y reflexivos y para poder realizar un buen uso de la información proporcionada.

1.2. El consumo pedagógico de la música

En los últimos tiempos hemos asistido a un gran cambio en la estructura musical y en las relaciones que giran en torno a ella debido a la actividad económica administrada por la industria sonora, la cual está más preocupada por el aspecto comercial de la música y su consumo a partir de los medios de comunicación que en las posibilidades de comunicación e interacción social que posee.

Escuchar música es un acto personal e individual, pero los gustos musicales no son independientes de las influencias del entorno, sino que se encuentran condicionados y adquieren su sentido en el contexto social en el que el sujeto vive y se desarrolla. Desde esta perspectiva nos centramos en el significado que podemos darle al consumo cultural partiendo de diversas teorías que tienen como núcleo su naturaleza social, como la indicada por García Canclini (1993: 34), el cual describe el mismo como «el conjunto de procesos de apropiación y uso de



productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica». Para Bourdieu (1998) el consumo cultural puede interpretarse como un conjunto de prácticas culturales que sirven para establecer distinciones sociales y no un simple medio de expresar diferencias.

En el ámbito de la comunicación, Martín-Barbero plantea que el consumo cultural es la apropiación que hacen las audiencias de los productos y las relaciones que establecen con ellos. El desarrollo cada vez mayor de las llamadas nuevas tecnologías implica una reestructuración de la identidad. En este contexto, los jóvenes construyen sus experiencias de vida a partir del consumo de símbolos culturales globales provenientes de diversos lugares. Estamos según este autor ante «nuevos modos de percibir y narrar la identidad, y de la conformación de identidades con temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles, capaces de amalgamar, de hacer convivir en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos» (2002: 4).

Evidentemente es difícil escapar al ámbito de lo musical en el mundo contemporáneo (Alonso, 2005). Es más que una manifestación artística; es un fenómeno cultural que no conoce fronteras, y que actúa, por una parte, como reflejo de nuestras actitudes y convicciones personales, y por otra como espejo de la forma de sentir y relacionarse de una sociedad en una época determinada (Santos Asensi, 1997).

Con todas estas aportaciones y queriendo relacionar el consumo cultural con la construcción de identidades y diferencias, el consumo cultural se puede entender como el proceso en el que las personas se apropian de un producto dado, le asignan un determinado valor, establecen relaciones, dan su propio significado y sentido a esas relaciones, y se construyen las nuevas identidades.

Las actividades musicales a través de las nuevas tecnologías están enriqueciendo la pedagogía musical y transformando la enseñanza en mucho más atractiva y versátil en las escuelas. Ya no son solo el cuerpo y la voz las únicas fuentes de producción musical, sino que el alumnado puede servirse de los medios tecnológicos (igualmente usados en su vida cotidiana) para la creación e instrumentalización musical y posterior consumo de los productos resultantes.

Si todo lo mostrado hasta ahora lo relacionamos con la música constituida como fenómeno social y potenciadora de otras capacidades de la persona, y el uso de la cultura audiovisual como vehículo donde la música ocupa un lugar destacado, solamente nos resta comparar dos formatos de televisión ampliamente consumidos que reflejan la relación existente entre los jóvenes, la música, la educación musical y los estereotipos asociados a la misma.

2. Educación musical y *mass media*: Operación Triunfo y La Voz

Hasta ahora hemos visto la importancia de la tecnología en la juventud, su innegable relación con la música, y el consumo pedagógico de la misma. El objetivo de nuestra investigación, partiendo de estas aportaciones, es tratar de observar cómo los jóvenes comprenden y reciben la imagen de la educación musical ofrecida a través de los *mass media*, concretamente a partir del análisis de dos programas televisivos de enorme éxito y popularidad: Operación Triunfo y La Voz.

Aunque cada vez más el consumo musical se lleva a cabo por medio de diversas plataformas posibilitadas por la web 2.0, no cabe duda de que aún hoy la televi-

sión tiene un impacto e influencia decisivo (al menos en el contexto que estudiamos, esto es, España). El éxito de estos programas televisivos es manifiesto y observable no solo teniendo en cuenta los datos de audiencia sino al advertir el aprovechamiento por parte de la industria del mismo: *merchandising*, giras, aplicaciones para dispositivos móviles, presencia constante en redes sociales e incluso clases online que emulan la formación recibida por los concursantes de estos formatos.

Las pantallas (en nuestro caso nos centramos en la televisión, aunque no exclusivamente, pues los fenómenos televisivos se amplifican en la red) constituyen un artefacto sobre el que los jóvenes establecen su identidad, y la relación con ellas no es unidireccional: los adolescentes no son individuos pasivos que absorben sin más los mensajes de los medios sino que se configuran como una audiencia activa receptora y creadora de significados (Digón Regueiro, 2008: 66).

A través de una metodología comparativa en educación (Hilker, 1962; Bereday, 1968), es decir, aquella que presupone una desigualdad a partir de la cual, en función de unos determinados criterios de comparación cuantitativos o cualitativos, se ofrece una visión de semejanzas y diferencias, pretendemos relacionar la imagen que los adolescentes pueden percibir de la educación musical en las aulas (centrándonos en las enseñanzas de régimen general) y la imagen de la educación y vivencia musical ofrecida en estos productos audiovisuales.

Hoy en día, a través de la mezcla e hibridación de diversos formatos televisivos, asistimos a una confusión de géneros, realmente feliz si atendemos a criterios comerciales, pero a la vez difusa en cuanto al mensaje dirigido a las audiencias. En este sentido, nuestra investigación se centra en dos programas de enorme éxito social, Operación Triunfo y La Voz. Hemos escogido estos dos productos precisamente por los interrogantes que generan en torno a la música, la educación musical y la televisión como artefacto cultural capaz de entretener, informar y educar.

En cualquier conversación informal podremos asistir a discusiones sobre si estos programas son musicales o no; habrá quien defienda que no lo son, en aras de



una pretendida pureza y atendiendo al concepto música como arte (frente a la categoría «comercial»), pero sería absurdo negar que el protagonismo (siquiera como excusa) en estos productos televisivos recae directamente en la expresión musical. Aún más: los dos programas se presentan como espacios formadores de artistas, algo especialmente notable en Operación Triunfo donde todo el vocabulario que rodea al programa («academia», «claustro de profesores», «clases», «evolución»...) evoca un entorno educativo. Es factible pensar que un adolescente (edad propicia para el fenómeno fan) quiera «convertirse en» su ídolo, ofreciéndole estos programas las pautas a seguir para alcanzar su objetivo. Pero, ¿cuáles son estas pautas? ¿cuál es el mensaje que sobre la educación musical y los valores asociados a la misma transmiten estos programas?

Si bien es cierto que como investigadores somos conscientes de que nos encontramos ante programas eminentemente televisivos (donde la música sirve como generadora de significados) las audiencias probablemente consideren estos formatos programas musicales. En tanto formatos televisivos y, fundamentalmente, comerciales, estos programas tienen objetivos claramente definidos: lo primordial es la audiencia, formada por jóvenes que puedan crear grupos de fans, admiradores, reproductores de determinados ídolos y canciones, consumidores de series, ropa, productos tecnológicos, etc. Estos medios tienen la capacidad de reproducir sus sueños y fantasías y los jóvenes los utilizan para llenar esos vacíos, insatisfacciones o aspiraciones de sus propias vidas. Todo ello lleva consigo una serie de estereotipos asociados a las personas implicadas en este particular universo.

Para evidenciar todo lo anteriormente expuesto, observemos con más detalle algunas características de estos dos programas:

Operación Triunfo (OT): formato creado por la productora Gestmusic, su aparición en la pequeña pantalla en 2001 provocó un fenómeno social más allá del objetivo inicial (encontrar al representante de la cadena pública en el Festival de Eurovisión¹). Tras ocho ediciones (las últimas con escaso seguimiento), el programa comenzó su segunda temporada quince años después, recuperando el «fenómeno OT» en la edición correspondiente al año 2017.

Aunque este *talent show* presenta características similares a las que podemos encontrar en otros formatos similares (*The X-Factor*, *The Voice*, *American Idol*...), añade algunas connotaciones propias. Aparentemente lo más importante es la formación de los artistas: de ahí que continuamente se hable en el programa de la «academia de Operación Triunfo» o de los profesores y las clases. No obstante, es fácil observar cómo esta formación es poco mostrada al espectador: siguiendo la dinámica

¹ Podemos encontrar un precedente en *Pasaporte a Dublín* (TVE, 1970), programa que tenía como objetivo elegir al representante de España en el Festival de Eurovisión en su edición de 1971. No obstante, como veremos, el fenómeno OT supera con mucho este propósito inicial.

propia del espectáculo televisivo, el protagonismo recae en las galas semanales, durante las cuales se puede observar la preparación de los números musicales por parte de los aspirantes. Sin embargo, entre anécdotas propias de la convivencia (el formato es similar a un *reality*), valoraciones del jurado, entrevistas y, lo más importante, actuaciones, el tiempo dedicado a mostrar las «clases» de la academia es apenas de unos minutos. El mensaje implícito es evidente: la formación musical no tiene como objetivo la experiencia sino el producto final (la actuación), un mensaje muy diferente al que motiva la presencia de la materia música en las enseñanzas de régimen general.

No podemos criticar este mensaje pues OT, aunque pueda parecerlo, no es un programa de educación musical. De hecho, a modo anecdótico podemos comprobar cómo en determinadas ediciones las clases que más minutos han merecido en los resúmenes incluidos en las galas han sido las de interpretación, esto es, las más alejadas a la formación estrictamente musical. Esto ha sido así debido al carisma de los profesores encargados de las mismas, lo cual corrobora que nos encontramos ante un formato televisivo al servicio del espectáculo, que se sirve de la música y la educación musical como excusa-contexto.

Dos aspectos merecen ser destacados atendiendo al protagonismo otorgado a la audiencia. Por un lado, aunque el programa tiene un jurado especialista, la decisión final de quién permanece o abandona la academia (y, por tanto, quién gana el concurso) recae en el público, que de este modo pasa de mero espectador a participante activo del formato. Por otro, y aún más importante, el perfil de los concursantes: seleccionados a través de un gigantesco casting a lo largo de todo el país, encontramos a jóvenes (segmento de población al que también se dirige, aunque no exclusivamente, el programa) que combinan perfectamente las características de la celebridad, esto es, ser al mismo tiempo seres ordinarios y extraordinarios. Extraordinarios por cuanto tienen un «talento» único (una voz «prodigiosa», una especial «sensibilidad» musical, una «presencia» en

el escenario...)² que nadie había alcanzado a descubrir hasta la oportunidad OT; ordinarios porque sus biografías son similares a las de cualquier espectador, vidas cotidianas que dan un giro radical al entrar en la academia. Es el mito de la estrella por descubrir, del genio oculto hasta que sale a la luz, en algún caso (por ejemplo el de la ganadora de la primera edición) con narrativas cercanas a mitemas presentes en *El Patito Feo* o *La Cenicienta*. La interpelación al espectador, aunque sutil, es directa: «ese/a podrías ser tú». Este mecanismo es similar al que podemos encontrar en el segundo producto que analizamos, *La Voz*.

La Voz: si bien OT es un formato creado en España (y exportado a otros países), *La Voz* es una adaptación de *The Voice* (Holanda, 2010) que, aprovechando el desgaste de OT, comenzó a emitirse en 2012 en nuestro país. Aunque la característica más llamativa del mismo se da en la primera fase de selección por parte del jurado, pues este permanece de espaldas hasta que toma su decisión (con el fin de seleccionar a los candidatos que únicamente destaquen por sus cualidades vocales sin que su imagen influya), encontramos muchos factores similares a los ya presentes en OT: el programa nuevamente sugiere la importancia de la educación musical pues se subraya la preparación (junto a los «*coaches*», especie de padrinos artísticos, y otros profesores) de los números musicales, aunque igualmente dedicando escasos minutos de resumen (lo importante, en uno y otro programa, es la actuación, el producto final). Aunque *La Voz* pretende ampliar el rango de participantes evitando centrarse únicamente en los jóvenes, es evidente, a la luz de los ganadores de las diversas ediciones, que nuevamente es el sector juvenil el principal seguidor del programa.

La Voz presenta características propias que lo diferencian respecto a OT y otros formatos similares. Por un lado, la interpelación directa a la cualidad de «genio» es más evidente, pues se busca *La Voz* (en singular y en mayúscula), ese artista único y diferente: tanto en el

² A lo largo del texto (en este momento y anteriormente) entrecorrimos las expresiones empleadas en el programa; evidentemente, todas admiten amplia discusión aunque por las dimensiones de este artículo no entremos en la misma.

desarrollo del programa como en las promociones del mismo, se repite constantemente el eslogan «quiero tu voz», y este determinante posesivo en segunda persona se dirige al concursante, pero no es difícil sospechar que puede interpelar igualmente al espectador en su casa anhelante de formar parte de este universo de fama y éxito. Por otro, el concepto de música es aún más ambiguo que en el resto de formatos pues, para subrayar la importancia del solista vocal, se oculta (literalmente) al resto de músicos. La música suena, pero los músicos (a excepción del cantante solista) son invisibles. Aunque los concursantes se agrupan en equipos, esta característica (unida a otras que más adelante detallaremos como las «batallas») hace que la cualidad colaborativa de la expresión musical pase a un segundo plano, siendo lo único importante el artista, la voz, el genio diferente y extraordinario que, al igual que en OT, se encuentra en cualquier lugar de la geografía a falta de ser descubierto.

Para nuestra investigación vamos a comparar en cada uno de estos programas las siguientes variables:

Éxito/fracaso: estos dos entendidos siguiendo las características marcadas por la industria, es decir, el arte musical orientado al consumo masivo gracias a sus características. Las creaciones musicales ofrecidas en estos formatos suelen ser simples y superficiales, adscritas al género denominado pop³, lo que permite una asimilación inmediata (por tanto una fácil comercialización) por parte del público. Los jóvenes espectadores son proclives (y por consiguiente se potencia) al fenómeno fan.

Esfuerzo/disfrute: la música lleva asociada para su dominio la disciplina. Esto es debido a que, entre otras cosas, exige atención, tiempo, perseverancia y conocimiento, pero también exige gusto. Por tanto, aquel que demuestra su talento musical basado en el sacrificio y además posee gusto por la música, tendrá más fácil el camino en esta profesión, pues al mismo tiempo trabaja y disfruta. Este estereotipo suele ir asociado muchas veces con el talento innato que posee el artista. A este

³ Aunque en algunos casos se han incluido otros estilos como rock, r&b, trap o flamenco, no cabe duda de que la aparición de los mismos es mínima en relación al repertorio pop, repertorio presente tanto en estos programas como en las radiofórmulas musicales destinadas a audiencias juveniles.

respecto, aunque no profundizaremos, es evidente que tanto en estos dos programas como en otros similares, la velocidad propia de la cultura del espectáculo ofrece una imagen paradójica de la formación musical: sabemos que el dominio de un instrumento (incluida la voz) supone un aprendizaje a lo largo del tiempo (para progresivamente desarrollar procesos de asimilación e interiorización); sin embargo, la duración de este tipo de programas, para mantener la fidelidad de la audiencia, no puede ser superior a dos o tres meses, de modo que, frente al esfuerzo y la constancia que se transmite en cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje musical, se transmite la idea de inmediatez, una especie de aprendizaje «exprés».

Compañerismo/individualismo: el compañerismo significa implicarse con el otro, pensar en los demás, colaborar, ofrecer ayuda, tener sentido de cohesión grupal y aportar nuestras experiencias, conocimientos y habilidades. Es enriquecedor estar en un grupo de trabajo común donde exista el compañerismo, la integración social, el respeto, la tolerancia. Al mismo tiempo se da el individualismo, entendido como la manera autónoma que tiene cada persona de pensar y de actuar, teniendo en cuenta así las características, particularidades y capacidades, en nuestro caso, musicales.

4. Resultados y discusión

Operación Triunfo

1) **Éxito/fracaso.** Ya en el nombre del programa queda claro el objetivo del mismo: el «triunfo» de uno de los concursantes. ¿Pero qué se considera triunfo o éxito? Aunque a lo largo del programa se alude a la «evolución» de los participantes o la mejora de sus habilidades, el éxito es, obviamente, ganar, esto es, destacar por encima de los demás, conectar con el público, no solamente por la voz, sino por la forma de pensar, ser, vestir, actuar... Y aún más: dado que muchos de los concursantes de la primera edición consiguieron situarse en el mercado discográfico y comenzar una carrera

profesional, para tener realmente éxito no basta con ganar el concurso; es preciso tener fans, vender discos y conseguir giras.

De este modo, aspectos esenciales de la experiencia musical como son comunicar, disfrutar, aprender, interpretar conjuntamente, la autorrealización personal... son relegados a un segundo plano pues el éxito se mide según los parámetros que marca la industria (volumen de ventas, contratos conseguidos, celebridad en redes sociales que a su vez se traduce en ganancias económicas...). En ocasiones el éxito se vincula igualmente al dictado de la moda, caso de la ganadora de la primera edición, pues Rosa López no solo ganó el concurso sino que consiguió adelgazar y mejorar su dicción (nuevamente aludiendo a la narrativa de El Patito Feo).

Si la marca de éxito es tan destacada, inevitablemente lo es la de fracaso. Fracasa quien no consigue todo lo anteriormente expuesto, bien porque a pesar de mejorar sus actuaciones semanalmente no llega a ganar el concurso, bien porque una vez fuera del programa no obtiene el reconocimiento social y artístico al que aspira. La pretendida educación musical ofrecida en el programa tiene por tanto un objetivo bien definido, que se alcanza (éxito) o no (fracaso), obviando todo el resto de circunstancias que las situaciones musicales, en tanto abstracción sonora de las relaciones humanas, conlleva.

2) *Esfuerzo/disfrute*: aunque, como anteriormente indicamos, dado el montaje de las galas, el tiempo dedicado al aprendizaje musical es mostrado de manera resumida, sí podemos constatar que de manera verbal el esfuerzo que los aspirantes realizan en la academia (entendida como un centro de alto rendimiento artístico) es subrayado en todo momento por presentadores, profesores, jurado... continuamente se alude a las horas de ensayo y a las diferentes disciplinas que se enseñan en la academia (un aspecto realmente curioso es el distinto tratamiento de las disciplinas del cuerpo, pues en los resúmenes encontramos gran atención a aquellas clases de entrenamiento físico, casi más que a las dedicadas al baile y coreografía). Se pretende proyectar que el progreso de los mismos es gracias al trabajo diario, la responsabilidad, la constancia y el afán de supe-

ración que poseen. No obstante, aunque se subrayen estas características positivas, subyace una concepción de genio innato, pues se marcan diferencias entre los aspirantes: a pesar de los esfuerzos, siempre habrá alguien que destaque por encima del resto, alguien con mayor capacidad, una suerte de don divino que puede derivar en frustración para el resto (a pesar del esfuerzo, no se alcanza el «triumfo» si no se poseen unas características predeterminadas).

Respecto al disfrute por medio de la expresión musical, es mostrado mediante la alegría de los concursantes cuando alcanzan sus logros, la ilusión (claramente vinculada a la juventud) que respiran, la motivación existente en ellos y, algo interesante, el trabajo en equipo, visible en aquellos momentos en que preparan canciones y coreografías conjuntas, o cuando son capaces (algo heredado de la primera edición) de componer e interpretar una canción colectiva.

3) *Compañerismo/individualismo*: las dos variables son esenciales en este programa, aunque destaca el compañerismo por encima del individualismo, ya que se guía a los aspirantes desde el principio para estar unidos más allá del concurso, compartir sus particularidades y enriquecerse unos de otros. A través de la gran pantalla llega a los telespectadores una sensación positiva de equipo con valores y metas comunes, y de tolerancia y respeto entre unos y otros, que son un buen ejemplo para nuestra sociedad. Aunque el formato comparte características con otros *realities* (los concursantes conviven en la academia durante el tiempo que dura el concurso) y a pesar de que es fácil imaginar que surjan roces y conflictos entre los aspirantes, estos nunca son mostrados, ofreciendo siempre los aspectos más positivos y amables de un grupo de jóvenes (al promocionar la vuelta del formato, en 2017, se hablaba incluso de «generación OT»).

Aunque en último término el programa potencia el individualismo (un ganador), además de a través de las imágenes de la academia también se subraya el compañerismo en la creación de una canción colectiva (una especie de «himno» de cada edición) por parte de los concursantes. Esta es creada (o al menos así se hace ver) por todos los jóvenes, que posteriormente la interpretan. Un



último aspecto a subrayar respecto a este compañerismo es la gira conjunta que los participantes realizan una vez que el programa termina, paso previo al lanzamiento individual de aquellos artistas que lo consiguen.

La Voz

1) *Éxito/fracaso*: todo lo anteriormente apuntado a propósito de OT es aplicable a La Voz, aunque en este caso, al priorizar la competición frente a la formación musical (aunque existen clases, el objetivo del programa no es formar artistas, sino perfeccionar sus cualidades) las variables éxito/fracaso están mucho más presentes. De hecho, todo el programa se puede considerar una narración éxito/fracaso: desde la primera fase de selección, en la que tras la actuación pueden girarse los cuatro miembros del jurado (éxito), alguno de los mismos (éxito relativo) o ninguno (fracaso), pasando por las batallas (de las que solo puede haber un triunfador y, por tanto, un perdedor) hasta la fase final en la que solo un artista será «la voz». El juicio constante al que los artistas son expuestos se da en el nivel del jurado y también de la audiencia, pues es el público en la fase final quien decide el ganador del concurso.

Los ganadores (y otros concursantes) de las diversas ediciones de *La Voz* no han alcanzado la fama y popularidad que sus homólogos de OT. Podríamos pensar que, aunque televisivamente pueda funcionar esta presión

competitiva, esta motiva que la audiencia no pueda empatizar del mismo modo que con los habitantes de la academia de OT. En cualquier caso, en uno u otro formato, el éxito/fracaso no acaba con el concurso, sino que para alcanzar el verdadero éxito es preciso obtener popularidad (la llamada «carrera discográfica») más allá de la televisión; todo lo contrario, aun con los saberes obtenidos y la experiencia vivida, será considerado fracaso.

2) *Esfuerzo/disfrute*: al igual que en *Operación Triunfo*, cada semana se proyectan imágenes de los participantes realizando ensayos de su canción con su *coach* y el ayudante, al principio de manera grupal y, posteriormente, individual. Sin embargo, ambas variables son menos observables: al prescindir del centro de alto rendimiento artístico (la academia de OT) y centrarse principalmente en el ensayo y la práctica de la voz, el espectador no observa el esfuerzo en otras disciplinas musicales o afines (como la interpretación, el baile o la puesta en escena). De igual modo, el disfrute en el aprendizaje no puede ser mostrado (y se prefiere, en muchos casos, subrayar la angustia ante los fallos, la presión y los nervios) de modo que el único momento en que el espectador observa a los artistas disfrutar es al interpretar sobre el escenario o al obtener valoraciones positivas por parte del jurado o público.

3) *Compañerismo/individualismo*: a pesar de que exista el compañerismo durante el programa y una referencia a valores positivos, acaba primando el individualismo entre los concursantes por aquellas situaciones a las que se



enfrentan. Aunque los concursantes son agrupados en equipos (capitaneados por uno de los cuatro miembros del jurado), en realidad compiten por su continuidad en el programa teniendo en cuenta siempre las características de cada uno de ellos por encima de la actuación grupal. Esto es fomentado por los enfrentamientos en las batallas y el pensamiento egocéntrico al que se les somete, frente a la cohesión de grupo y la reciprocidad.

5. Conclusiones

Los medios de comunicación que configuran la cultura audiovisual inciden poderosamente en grupos sociales de diferentes edades y características. No obstante, considerando la juventud como un grupo especialmente permeable debido al proceso de cambio físico y mental que están atravesando y su descubrimiento del mundo, la información transmitida en los *mass media* puede ser usada como instrumento positivo y educador.

Podemos aprovechar los formatos anteriormente analizados, pero para ello tendremos que realizar una labor analítica y reflexiva con el objetivo de propiciar que los alumnos comprendan los valores que se les están mostrando. No pueden ser espectadores pasivos que asuman que todo es «verdad» sino que, con el docente como guía, deben extraer conclusiones y realizar su propia reflexión crítica sobre las variables anteriormente definidas.

Si bien es cierto que estos programas proyectan una imagen falaz de lo que el aprendizaje musical es, más que despreciarlos sin más, debemos reapropiarnos de aquellos aspectos que nos interese explicar a nuestros alumnos en el aula. Entre ellos podemos destacar los siguientes:

- Es importante que entiendan que la música no es éxito-fama-triunfo, que va más allá, pues es comunicación y experiencia.
- En todas las épocas han existido seres carismáticos que por sus dones y capacidades han destacado y gracias a ello se han ganado la fama. Esta puede ser momentánea o duradera dependiendo de la buena gestión y control mediático del artista, así como de su capacidad de innovar y reinventarse continuamente.
- La música es una disciplina que requiere constancia y sacrificio diario. No se forman cantantes / artistas en dos meses. Extraer semejanzas y diferencias existentes entre un estudiante de conservatorio real y los concursantes de estos programas de televisión puede cambiar la visión que tienen de la música dentro y fuera del contexto escolar.
- La educación musical generalista no tiene como objetivo formar profesionales: no se profundiza en el arte musical para convertirse en «estrella pop» sino para disfrutar con la canción, el baile, la práctica instrumental, la audición...
- La imagen de una persona no debería ser condición para que su carrera musical prospere, sea más duradera y de mayor calidad.
- El fracaso no es algo que debemos evitar, al contrario, tenemos que aprender a gestionarlo y buscar la adaptación positiva frente al cambio. La sociedad actual enseña de algún modo a obtener resultados inmediatos y esto se ve reflejado también en las pantallas, donde predominan valores de ambición, de inconformidad y necesidad de éxito. Es relevante tratar este tema con los adolescentes llevándolo a su vida, que se permitan «fracasar» y, desde ahí, creen sus propias herramientas para enfrentarse a otras situaciones.

– El trabajo colaborativo y cooperativo está ya implantado en la mayoría de escuelas de nuestro país, aunque en realidad es inherente a la expresión musical. Frente a la exaltación del individualismo presente en estos programas (el cantante, la estrella, la voz...) debemos recordar el placer de la práctica musical conjunta, bien a través de la voz (el canto coral), la práctica instrumental o el gesto coreográfico.

La música es una forma poderosa y única de comunicación que puede cambiar la forma en que los alumnos sienten, piensan y actúan. Se reúne el intelecto y el sentimiento, y permite la expresión personal, la reflexión y el desarrollo emocional. Como una parte integral de la cultura, pasada y actual, ayuda a los alumnos a comprenderse a sí mismos y a relacionarse con los demás, forjando vínculos importantes entre el hogar, la escuela y el resto del mundo (QCA, 2002, citado en Hargreaves, 2011: 57). Por esto, el tratamiento que se hace de los participantes y la música popular reflejada en estos programas de televisión, tanto en su vertiente de consumo como en su potencialidad expresiva, adquirirá, convenientemente analizado y reflexionado, un papel fundamental en la construcción de la identidad entre los jóvenes telespectadores.

Bibliografía

- ALONSO, Luis Enrique (2005), *La era del consumo*, Madrid: Siglo XXI de España.
- BALARDINI, Sergio (2002), *Jóvenes, tecnología, participación y consumo*, Buenos Aires: CLACSO.
- BEREDAY, George Z. F. (1968), *El método comparativo en Pedagogía*, Barcelona: Herder.
- BISBAL, Marcelino (1999), «La idea del consumo cultural: Teoría, perspectivas y propuestas», *Revista de Comunicación*, 108, págs. 32-39.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La Distinción*, Madrid: Taurus.
- DIGÓN REGUEIRO, Patricia (2008), «Programación infantil y TV sensacionalista: entretener, desinformar, deseducar», *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, 31, págs. 65-76.
- FERRER, Antonio (2010), «Millennials, la generación del siglo XXI», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 130. Disponible en <http://n9.cl/TbV>.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993), *La globalización imaginada*, México, D. F: Paidós.
- GARCÍA, Felipe; PORTILLO, Javier; ROMO, Jesús y BENITO, Manuel (2007), «Nativos digitales y modelos de aprendizaje», *IV Simposio Pluridisciplinar sobre Diseño, Evaluación y Desarrollo de Contenidos Educativos Reutilizables*, Bilbao: Universidad del País Vasco. Disponible en <http://ceur-ws.org/Vol-318/>.
- HARGREAVES, David J. (2011), «Intercultural perspectives on formal and informal Music learning», *Dedica, Revista de Educação e Humanidades*, 1, págs. 53-66.
- HILKER, Franz (1964), *La pedagogie comparée. Introduction à son histoire, sa théorie et sa pratique*, Paris: Institut Pédagogique National.
- IBÁÑEZ, Elena; CUESTA, Martín; TAGLIABUE, Rosana y ZANGARO, Marcela (2008), «La generación actual en la universidad: El impacto de los Millennials», *V Jornadas de Sociología de la UNLP de Argentina*, La Plata: UNLP. FAHCE. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6146/ev.6146.pdf.
- MARFIL-CARMONA, Rafael (2015), *Educación artística y comunicación audiovisual: espacios comunes*, Granada: Universidad de Granada.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002), «Jóvenes: comunicación e identidad», *Pensar Iberoamérica: Revista de cultura*, 0. Disponible en <http://n9.cl/7O2>.
- MORDUCHOWICZ, Roxana (2004), *El capital cultural de los jóvenes*, México: Fondo de cultura económica.
- PASQUIER, Dominique (1999), *Les jeunes et la culture de l'écran. Enquete nationale auprès des 6-17 ans*, Paris: Revue Reseaux.
- PRENSKY, Marc (2001a), «Digital natives, digital immigrants, Part I», *On the Horizon*, 9(5), págs. 1-6.
- PRENSKY, Marc (2001b), «Digital natives, digital immigrants, Part II: Do they really think differently?», *On the Horizon*, 9(6), págs. 1-9.
- SANTOS ASENSI, Javier (1997), «Música maestro... Trabajando con música y canciones en el aula de español», *Carabela*, 41, págs. 129-152.
- SEMÁN, Pablo (2016), «Música, juventud, hegemonía: Salidas de la adolescencia», *Estudios Sociológicos*, 34 (100), págs. 3-40. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/24725776>.

«We are here» Indie cultural economics and auratic audiovisual authenticity

Michael Arnold

Received: 26.09.2019 – Accepted: 1.11.2019

Título / Titre / Titolo

«We are Here». Economía cultural indie y autenticidad aurática audiovisual
«We are Here». Économie culturelle indie et autenticité auratique audiovisuelle
«We are Here». Economia culturale indie e autenticità auratica audiovisiva

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This article investigates the cultural economics of the international indie scene with a special focus on the Seville-based four-piece indie neoflamenco band named Pony Bravo and specifically on the group's prolific sonic and graphic montage visionary, Daniel Alonso Mallén. Pony Bravo draws on a variety of music traditions, connecting the sound and rhythm of the various marginalized «souths»: U.S. southern roots rock and blues, Andalusian rock, flamenco, African and Jamaican rhythms, etc. As they play with these traditions, the group uses their platform to fight for the right to do so: to borrow, to sample, to quote, to remix, to collage, to recycle the rhythms, melodies, harmonies, lyrics, ideas, and images of those creators and tricksters that came before them. With help from Walter Benjamin's dichotomy between auratic and nonauratic artforms, this article explores the inflation of subcultural capital in indie music (through fan assimilation of nonauratic knowledge) and the elevation of the auratic live artifact as a reaction by those who would keep that currency in check. Daniel Alonso elevates the auratic moment captured as content within the nonauratic form of the archived online promotional poster. He simultaneously champions the demise of all forms of the nonauratic in his embrace of a sort of cultural capital socialism vis-à-vis creative commons (instead of intellectual property) licensing and his antagonistic stance toward the institutions (the SGAE) and legislation (*la ley Sinde*) that fight for the protection of national and international artists' IP rights.

Este artículo investiga la economía cultural de la escena *indie* internacional con un enfoque especial en la banda de neoflamenco indie con base en Sevilla llamada Pony Bravo y, específicamente, en Daniel Alonso Mallén, cantante de la banda y visionario prolífico del montaje gráfico y sonoro. Pony Bravo se basa en una variedad de tradiciones musicales, conectando el sonido y el ritmo de los distintos «sures» marginados: El blues y el rock de sureño de Estados Unidos, el rock andaluz, el flamenco, los ritmos africano y jamaicano, etc. Mientras juegan con estas tradiciones, el grupo utiliza su plataforma para luchar por el derecho a hacerlo: tomar prestado, *samplear*, citar, remezclar, *collagear*, reciclar los ritmos, melodías, armonías, letras, ideas e imágenes de los creadores y embaucadores que los precedieron. Con la ayuda de la dicotomía de Walter Benjamin entre formas de arte auráticas y no auráticas, este artículo explora la inflación del capital subcultural en la música *indie* (a través de la asimilación de los conocimientos no auráticos) y la elevación del artefacto aurático (el concierto en vivo) como una reacción de quienes querrían controlar esa inflación. Daniel Alonso eleva el momento aurático capturado como contenido dentro de la forma no

aurático del cartel promocional archivado en línea. Simultáneamente, aboga por la aniquilación de todas las formas de lo no aurático en su abrazo de una especie de socialismo con respecto al capital cultural a través de las licencias Creative Commons en vez de la propiedad intelectual y su postura antagónica hacia las instituciones (SGAE) y la legislación (la ley Sinde) que luchan por la protección de los derechos de propiedad intelectual de artistas nacionales e internacionales.

Cet article examine l'économie culturelle de la scène indépendante internationale, avec une attention particulière sur le groupe indépendant néoflamenco sévillien de quatre musiciens Pony Bravo, et plus particulièrement sur Daniel Alonso Mallén, son visionnaire prolifique de montage sonore et graphique. Pony Bravo s'appuie sur plusieurs traditions musicales, reliant le son et le rythme des divers «suds» marginalisés: le *roots rock* et blues du sud des États-Unis, le rock andalou, le flamenco, les rythmes africains et jamaïcains, etc. Pendant qu'ils jouent avec ces traditions, le groupe utilise leur plate-forme pour se battre pour le droit de le faire: d'emprunter, d'échantillonner, de citer, de remixer, de coller, et de recycler les rythmes, les mélodies, les harmonies, les paroles, les idées, et les images des créateurs et fripons qui les ont précédés. À l'aide de la dichotomie de Walter Benjamin entre les formes d'art auratiques et nonauratiques, cet article explore l'inflation du capital sous-culturelle dans la musique indépendante (par l'assimilation des admirateurs de la connaissance non-auratique) et l'élévation de l'artefact auratique vivant par ceux qui voudraient contrôler ce devise. Daniel Alonso élève le moment auratique capturé comme contenu dans la forme non-auratique de l'affiche promotionnelle archivée en ligne. Simultanément, il approuve la mort de toutes formes du non-auratique avec son soutien d'un genre de socialisme de capital culturel vis-à-vis la licence Creative Commons et sa position antagoniste contre les institutions (le SGAE) et le législation (la loi Sinde) qui luttent pour la protection des droits de PI des artistes nationaux et internationaux.

Questo articolo indaga sulla economia culturale della scena «indie» internazionale focalizzando specialmente sul quartetto indie e neoflamenco sevigliano, Pony Bravo, e specificamente su Daniel Alonso Mallén, il loro prolífico visionario del montaggio sonoro e grafico. I Poni Bravo ricorrono a una varietà di tradizioni musicali collegando suoni e ritmi degli diversi «Sud» emarginati: il *roots rock* e i blues del sud statunitense, il rock andaluso, il flamenco, i ritmi africani e giamaicani, ecc. Mentre sperimentano con queste tradizioni, utilizzano la piattaforma del gruppo per lottare per il diritto di farlo: prendere in prestito, fare dei *samples*, citare, remixare, fare dei *collages*, riciclare i ritmi, le melodie, le armonie, le parole, le idee e le immagini di quei creatori e imbroglioni chi li hanno preceduti. Con l'aiuto della dicotomia benjaminiana fra le forme d'arte auratiche e le nonauratiche, questo articolo esplora l'inflazione del capitale sottoculturale nella sfera della musica indie (dovuta all'assimilazione da parte dei fan della conoscenza nonaurati-

ca) e l'elevazione dell'artefatto auratico in vivo come una risposta a coloro che cercano di tenere tale inflazione sotto controllo. Daniel Alonso eleva il momento auratico catturato come contenuto dentro la forma nonauratica del manifesto promozionale archiviato in rete. Simultaneamente, sostiene l'annientamento di tutte le forme del nonauratico, abbracciando una specie di socialismo del capitale culturale nei confronti del Creative Commons e il un atteggiamento antagonista nei confronti delle istituzioni (SGAE) e la legislazione (la legge Sinde) come lotta per la protezione dei diritti nazionali e internazionali di proprietà intellettuale

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Pony Bravo, rock, blues, flamenco, cultural economics, audiovisual authenticity
Pony Bravo, rock, blues, flamenco, economía cultural, autenticidad audiovisual
Pony Bravo, rock, blues, flamenco, économie culturelle, authenticité audiovisuelle
Pony Bravo, rock, blues, flamenco, economia culturale, autenticità audiovisiva



[...] and then it became a wider thing about people who grip onto other people's creations like they are their own.

James Murphy, LCD Soundsystem

Pony Bravo members Daniel Alonso (vocals and keyboard) and Pablo Peña (bass and guitar) come across in many of their interviews as apathetic, sarcastic hipsters. Often decked out in ironic, secondhand clothing (woven Christmas sweaters, Hawaiian shirts, wifebeaters, etc.), sporting scruffy facial hair, bedhead, and bedface, the band doesn't strike a very serious profile. And yet according to Alonso, when it comes to the political potential of their art, Pony Bravo is dedicated and sincere:

Tomar una actitud subversiva o crítica para mí no es una elección sino una obligación. Porque me parece una falta de respeto montar un grupo y forzar de cierta manera... sin tener en cuenta todo lo que se ha hecho. Entonces al final la decisión de meter un poco de caña con los carteles o las canciones... pues que si no, no merece la pena para nosotros montar toda la movida... El humor ayuda que activa la parte más inteligente... y ayuda un poco a poder hablar de otros temas.

(«Entrevista a Pony Bravo»)¹

¹ To take a subversive or critical position for me is not a choice but an obligation. Because it seems to me like a lack of respect when someone works hard to try to start a band... without considering what has been done before [by other influential bands, artists, thinkers, historical figures, etc.]. So, in the end, the decision to poke a bit of fun with the posters or the songs... if we didn't do that it wouldn't be worth it for us. Humor helps activate intelligence... and it helps a bit to provide a space in which to talk about other [more important] topics.

Pony Bravo's political subversion often manifests itself as a leftist critique of regional, national, and supranational politics as well as Anglophone cultural/political hegemony. The band engages controversial local and global socio-political topics vis-à-vis a hybrid combination of Spanish popular cultural imagery along with flamenco, copla, and Andalusian rock music traditions blended with an indie soundscape and aesthetic. One issue in particular that the group addresses in both sound and image, critical to the present study, has been the right and the need for the creators of culture to build on the work of their influences and artistic ancestors. The creative, original hybrid artistry of Pony Bravo, and specifically that of the band's prolific sonic and graphic montage visionary, Daniel Alonso Mallén, relies on several strata of local, national, and global folk and mass culture products to connect with an audience that can appreciate such dense signification.

Pony Bravo's music has been interpreted by fans and Spanish music critics as an attempt to connect the sound and rhythm of the various marginalized «souths»: U.S. southern roots rock and blues, Andalusian rock, flamenco, African and Jamaican rhythms, etc. (Ceballos; Pato, 2010; Txopo, 2010; Guerola, n.d.). The band musically draws inspiration from a diverse set of canons: the flamenco styling of Manolo Caracol and the blues of Son House, The Doors and Triana, Captain Beefheart and Bambino, etc. Pony Bravo underscores analogies between these various influences via their own music. Although the indie sound is what most frequently predominates in Pony Bravo's musical creation, they are also building on regional music traditions.

The band's incorporation of flamenco, *copla*, and Andalusian rock rhythms, melodies, harmonies, lyrics and tropes is evident in several of the songs they have released to date. When performing live, lead singer Daniel Alonso occasionally will warm his vocals to the song's key via the *temple*. The *temple* is traditionally initiated by the flamenco singer within the first few measures of music performed by the guitarist. It is used as a means to condition the voice to the tone and tempo of any flamenco tune. A recorded example of Alonso's

use of *temple* can be found on the track «El rayo». «El rayo» borrows lyrics, rhythms, and vocal melodies from the Beni De Cádiz song «Tormento de mis tormentos» and from Manolo Caracol's «Yo no le temo a los rayos» and «Rosa venenosa». The guitar in «El rayo» is performed via a muted attack on all strings, functioning primarily as a percussive instrument that simulates the steady, rapid beat of the *palmas* on «Tormento de mis tormentos». ² This rhythmic structure is doubled toward the end via the incorporation of the drums which ever so slightly echo the rapid beat established by Darío del Moral's muted guitar strum. Both Pony Bravo's «El rayo» and Beni de Cádiz's «Tormento de mis tormentos» begin with the following verses:

*Yo no le temo a los rayos.
yo no le temo a los rayos,
porque tienen luz y brío
lo mismo que mi caballo*

Death here is not to be feared because it is quick and brilliant. It is indeed a steadfast friend—compared to the Andalusian male's centuries-old loyal companion, the horse. Although «El rayo» then diverges lyrically from «Tormento de mis tormentos», the sentiment expressed in both songs is similar. Both seem to warn the listener of the tragedy inherent in loving certain types of women. Beni de Cádiz learns the hard way to stay away from such women after falling in love with one María de los Dolores. He generalizes the loss of sanity he experienced by loving this woman to denounce the love of any woman:

*Yo me enamoré una vez;
Ya no me enamoro más.
Yo tengo por entendido,
que el hombre que se enamora
termina loco perdido.*

The love of this woman left the protagonist withering, lost and insane—a slow, agonizing death compared with that brought by the lightning bolt. Alonso puts

these lyrics in dialogue with a synthesis of two stanzas from Manolo Caracol's «Rosa venenosa», composed by the song writing team that epitomized the Andalusian copla of 1940s and 1950s Spain: Quintero, León y Quiroga. ³ «Rosa venenosa» is just one example of the many lyrics penned by this team that conflate women with a web of pure metaphors that connect nature's delicate beauty with its bewitching enchantment and destructive potential:

*Eres una boguera de color moreno.
En tu bello pelo se muere cualquiera.
Vete de mí vera, rosa venenosa,
que dejas señales de penas mortales
por donde has pasao.*

(Alonso, «El rayo»)

In this Pony Bravo mashup the lyrics are framed primarily by rhythmic elements: the muted guitar, drums, drumsticks, cymbals. The guitar is limited almost entirely to a single C#m7 chord strummed and quickly muted at the beginning of each measure. The percussive elements get a Martin Hannett-inspired treatment which provides some textural depth for the listener as the different rhythms reverberate and overlap slightly. This minimalist post-punk musical scaffolding is doubled by the lethargic, almost slack-jawed, vocal delivery of Daniel Alonso that turns the constantly climactic drama of the *zambra*/*tientos* originals on their head. Alonso does play with some vocal dynamics and there are some crescendos that keep the tune lively, but on the whole it is far more sparse and emotionally reserved than the original versions that the band draws on. More recently the band's 2019 release *Guru* features a similar lyrical homage synthesis of two hybrid flamenco acts.

³ The playwright, film script writer, and *copla* author Antonio Quintero Ramírez is best known for his compositions of popular songs for flamenco and *copla* icons such as Pepe Marchena, Imperio Argentina, Lola Flores, Concha Piquer, etc. Rafael de León was a poet, scriptwriter, and *copla* author. He is often associated with the Spanish *Generación del 27*. León's lyricism is marked by an interest in Andalusian Costumbrism, poeticizing the wit and grit of rural Andalusian culture. The prolific Manuel Quiroga composed the music for this trio. In addition to his collaboration with León and Quintero, Quiroga also penned over 5,000 musical compositions.

² *Palmas* is a rapid rhythmic clapping that accompanies many flamenco songs.

The track «Loca mente» combines lyrics by the Catalan rumba/rumba flamenca artist El Luis and the flamenco/rock/disco band Las Grecas hit «Te estoy amando locamente». Pony Bravo's approach to this song and its diachronic dialogue with the tropes and tones of flamenco past in general, performed via a twenty-first-century international indie identity and soundscape, provides its national audience with a manner in which to engage the past/present and the local/global: They are hybrid culture connoisseurs of a contemporary glocally constructed imagined community. The band builds on a sturdy edifice of many music traditions that have, themselves, relied on the creations and generic fusions of their artistic ancestors. As they play with these traditions, the group uses their platform to fight for the right to do so: to borrow, to sample, to quote, to remix, to collage, to recycle the rhythms, melodies, harmonies, lyrics, ideas, and images of those creators and tricksters that came before them.

Pony Bravo's hybridity defies genres in many ways, blending so many categories of musics: the aforementioned marginalized «south» traditions along with dub, electronica, post-punk, new wave, noise, etc. The overarching sound and aesthetic, nevertheless, is the very wide umbrella category known as indie. This broad genre, though seemingly in decline, is still fairly popular and has global reach. It is suffering some trials as of late, a few of which I explore in the next section which takes an economic lens to the effects on bands like Pony Bravo of what I refer to as conspicuous cultural consumption: An original artist is celebrated by the indie scene, quickly appropriated by the mainstream, forgotten by the indie fan, and finally forgotten by the mainstream. He or she is the «Kleenex» that is useful today and incinerated tomorrow. This could be seen as the product of what David Jennings terms 'diseases of affluence': «with so much readily available entertainment, there's a risk that we become less discerning when we are listening to it and trying it out... the degree of accessibility and choice has arguably led to a rather passive attitude towards music in everyday life» (2007: 113-114).

Indie Cultural Economics⁴

Ever since the first underground DIY 'zine was sloppily patched together, the «independent» mindset of the typical indie fan has been heavily influenced by this important cultural gatekeeper. Indie opinions have been molded for decades according to the tastes of a select group of tastemaker critics. With such power in their hands, their decision on a particular new release—whether they are writing for the seminal music revue weeklies such as *New Musical Express* (NME), *Rolling Stone*, *Spin*, or for influential online sites such as *Pitchfork Media*—has a dramatic effect on the potential sustained success of the band in question. The ratings of songs, albums, and bands by these tastemakers have a direct effect on the bottom line for these musicians given that so many faithful NME and *Pitchfork* readers will buy accordingly.

From an economic perspective, these critics play an important role in the indie scene due to their ability to winnow down a vast gamut of possible commodities into a select canon. The value of any release can be quantified in comparison to other recent albums as critiques are often based on a numerical rating system. As more and more indie bands find cheap and easy ways to produce albums, the proliferation of available music over the first two decades of the twenty-first century has created a supply that is so far beyond the actual demand that the services provided by the indie music critic is akin to a visible hand pushing down the supply curve toward an acceptable price equilibrium. Nevertheless, indie music journalists suffer from a debilitating

⁴ The term indie developed as a generic indicator out of the independent underground (mostly Anglophone) music scene during the 1970 to the 1980s. After the rampant success of the Aberdeen-based grunge band Nirvana's first major label release *Nevermind* (1991) with DGC Records, other major labels scrambled to cash in on what was also known as «alternative», «progressive», or «modern» rock. The co-optation and commercialization of indie bands by major labels involved a major label buying the contract of a band from an indie label or buying the entire label outright. Indie rock became a catch-all term for more visible, yet still non-mainstream rock, and nearly all rock that could be found on ever-larger independent record labels and indie subsidiaries of the majors. For an elaborate lassoing of the signs and practices that define indie music, see Chapter 1, «What is 'Indie'?» in anthropologist Wendy Fonarow's study *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music* (2006).

supply curve akin to the bands they rate. Just as indie groups are finding it easier and cheaper to create music, renegade music critics can create their own forum with a keystroke and an evangelical fan base. This twenty-first-century omnipresent supply of free music criticism has pressured established weeklies and websites to remain competitive by constantly searching for new musical creations in order to keep reader interest and attention. The subscribers to a gatekeeper like NME trade economic capital for cultural capital in order to remain abreast of such new indie and underground talent. Ever since the advent of music blogs like Pitchfork and Brooklyn Vegan, the indie music fan no longer need sacrifice economic capital in exchange for a constant supply of this information. The recent phenomenon of a free music blogosphere has fostered an environment for the exponential growth of amateur music criticism. The result of this exponential growth in music criticism is akin to the cable 24-hour news cycle: constant repetition, an infinite supply of barely distinguishable angles on a recent event, ridiculous hyperbole, and rapid turnover. The speed of revelation and dismissal of new indie bands has the intensity of a strobe light.

The channel surf mentality of indie music press is hardly a new phenomenon; it has just grown more assiduous and aggressive. Prior to the new millennium, a band such as R.E.M., after reaching a certain status in the world of indie music, could be assured that every new release would be reviewed in all major indie music weeklies, would receive fairly decent marks, and would sell accordingly.⁵ The lifespan of a would-be R.E.M., nowadays, is substantially shorter due in large part to the aforementioned forces which affect band and critic alike. Rob Fitzpatrick highlighted in October 2011 how common it has become for indie bands to hit it big on the first album, only to see sales drop by up to 90% for the following release. Fitzpatrick, who investigates what he terms «band collapse syndrome, » mentions several factors that could lead to this phenomenon while

underscoring the importance today of radio support. Fitzpatrick scarcely even mentions print media. The author also cynically comments on indie fan and label support, indicating that both seem only to support the current hitmaker, «if success has many parents, failure is an orphan» (Fitzpatrick, 2011). In a 2010 interview for Heineken's online music blog, Pony Bravo voiced a desire that is shared by many indie musicians—to be given the sufficient time and the critical support necessary to evolve and to find a coherent voice: «*Ahora nos va bien con el humor andaluz y la música psicodélica y progresiva pero lo mismo un día deja de hacer gracia y nos ponen a parir*» (Gallardo, 2010)⁶.

Indie anthropologist Wendy Fonarow sees this particular sickness (of an increasingly shorter attention span amongst critics and fans alike) as a result of the desire of a large segment of individuals within the indie community to constantly be ahead of the pack. For music critics, obviously, it is a part of their job. For the fans, it is a matter of reputation amongst their peers which manifests itself as cultural capital:

In a particular segment of the indie community, once a member personally discovers a great band, he feels a certain proprietary right to the band. He will try to get other friends to like the band, but at the same time he feels that the band is 'his.' When the band becomes successful, his ownership feels diluted as if some personal control over the artist has been lost.

(Fonarow, 2006: 64)

The fan here generously shares a sort of cultural insider information, only to later feel a desire to wish his words back. This can be seen as a sort of cultural renegeing. The fan believes he has inadvertently contributed to the fame of the band and regrets his cultural capital profligacy. If he hadn't so adamantly promoted the band they never would have reached such levels of success, and he would still be able to see the group perform in a small, intimate club. He feels a loss. His research can now be considered a sunk cost, irretrievable

⁵ After over thirty years as a successful indie band, R.E.M. finally called it quits in September of 2011.

⁶ «Nowadays people enjoy our Andalusian humor, and our psychedelic and progressive music, but it's likely one day it won't be funny anymore, and people will start badmouthing us».

as the knowledge he helped to divulge is now shared by all. As we see here, for the indie fan on the vanguard, cultural capital too can suffer inflationary pressures.

This inflation of cultural (or rather subcultural) capital has been exacerbated by the easy access to the ubiquitous amount of literature and audiovisual information on past and present cult and underground bands available on the internet. In the past this kind of insider information was available only to a select group of dedicated underground music fans who followed the minutiae of a handful of very influential, but at the time, mostly unknown music groups *vis-à-vis* handmade zines and invite-only basement shows. The corporate exploitation of the early nineties American grunge scene was the final nail in the coffin for indie misfit culture. This co-optation of the last vestiges of indie subculture essentially normalized the practice through its forced incorporation into mass media. The tastemakers of yore perceived the beginning of their end as subcultural capital monopolists within the realm of marginalized indie musical experimentation. Their role as curators of the best that Anglophone indie music had to offer increasingly diminished over the course of the final decade of the twentieth century as indie became more aesthetically accessible and more widely enjoyed by traditionally mainstream audiences. The indie canon also became easier to access as pre-Google search engines like Yahoo and AltaVista helped direct dedicated, young indie novices to the roots of their indie scene of choice. The subcultural capital benefactors and tastemakers saw their influence wane on a local as well as global scale.

The massive success of Anglophone indie culminated around the turn of the millennium with the advent of the overnight successes, a phenomenon that only the twenty-first-century internet era could provide. Viral marketing campaigns helped ignite the sphere of proto-social networks, causing word-of-mouth dissemination to catapult bands like The Strokes to instant stardom. The sentiment of a loss of purpose, and indeed a lack of identity amongst old school indie fans is voiced succinctly in the lyrics penned by LCD Soundsystem

frontman James Murphy on their first single «Losing My Edge, » released July 8th, 2002:

Yeah, I'm losing my edge.
 I'm losing my edge.
 The kids are coming up from behind.
 I'm losing my edge.
 I'm losing my edge to the kids from France and from London.
 But I was there.

 I was there in 1968.
 I was there at the first Can show in Cologne.
 I'm losing my edge.
 I'm losing my edge to the kids whose footsteps I hear when they get on the decks.
 I'm losing my edge to the internet seekers who can tell me every member of every good group from 1962 to 1978.

Murphy, within the first three stanzas of the song, underscores several of the sources causing the twenty-first-century indie hipster a particularly grating anxiety. After all the years of groundbreaking toil in disseminating the concept of *fin de siècle* cool for the rest of the would-be hip world to follow (according to the traditional roles of center-periphery indie relations), the global reach of the information age allowed for a leveling of the subcultural capital playing field. The barriers to entry for a would-be tastemaker were limited only by the speed of his internet connection. From London to Berlin to Tokyo to Brooklyn, everyone who could devote the time to studying the indie canon and scouring the internet for the latest hot new sound and video was now potentially hipper, more knowledgeable, and anxiously eager to usurp the power of the established gatekeepers of yesteryear.

And what is the only defense that this fallen subcultural tycoon (as voiced by Murphy) can muster? «I was there». This is, in essence, the only expression of cool that the new generation of hipsters cannot lay claim to: actually *seeing* the first Can show in West Germany or the Modern Lovers open for The New York Dolls at the Mercer Arts Center on the first day of an auspicious 1973, etc. Actually *being* there. Sure they can know it happened, and maybe they can even describe several of the intimate details of the event, but it is no replace-

ment for the first-hand experience that they will never have access to. This is the last shred of symbolic and subcultural capital that the original indie diehard (which Murphy here represents) can hold onto.

Murphy's defiant «I was there» echoes the Benjaminian dichotomy between auratic and nonauratic artforms: «In even the most perfect reproduction, one thing is lacking: the here and now of the work of art—its unique existence in a particular place. It is this unique existence—and nothing else—that bears the mark of the history to which the work has been subject» (Benjamin, 2008: 21). Walter Benjamin claims that the reproduction of the work of art leads to the withering of its aura because it «detaches the reproduced object from the sphere of tradition. By replicating the work many times over, it substitutes a mass existence for a unique existence» (*id.*: 22).⁷ The devaluation of the «here and now» authenticity of an original work of art via technological reproducibility affects the authority of the work itself as well as that of the canon to which it belongs. This is thus a challenge to the dominant powers of artistic orthodoxy that decide the canon past and present, and a subversion of hegemonic power in general:

If the work of art remains a fetish, a distanced and distancing object that exerts an irrational and incontrovertible power, it attains a cultural position that lends it a sacrosanct inviolability. It also remains in the hands of a privileged few. The auratic work exerts claims to power that parallel and reinforce the larger claims to political power of the class for whom such objects are most meaningful: the ruling class. The theoretical defense of auratic art was and is central to the maintenance of their power. It is not just that auratic art, with its ritually certified representational strategies, poses no threat to the dominant class, but that the sense of authenticity, authority, and permanence projected by the auratic work of art represents an

⁷ Aura, for Benjamin, is «a strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be. To follow with the eye—while resting on a summer afternoon—a mountain range on the horizon or a branch that casts its shadow on the beholder is to breathe the aura of those mountains, of that branch» (2008: 23). Jennings elaborates on this sense of distance (in the art world) as a figurative distance between the work of art and its beholder—«a psychological inapproachability—an authority—claimed for the work on the basis of its position within a tradition» (*id.*: 14). Benjamin considers the aura's decay as «the desire of the present-day masses to 'get closer' to things, and their equally passionate concern for overcoming each thing's uniqueness by assimilating it as a reproduction» (*id.*: 23).

important cultural substantiation of the claims to power of the dominant class.

(Jennings, 2008: 15)⁸

By stating «I was there» Murphy is invoking his authority as guardian of the indie canon in that he witnessed the authentic aura of the artwork involved in the original live spectacle of the first Can show in Cologne, for example. Murphy laments the shattering of this important indie tradition in the era of Google, YouTube, and Wikipedia. But more so he mourns the loss of his own subcultural capital as the nonauratic reproduction (or knowledge) of the live show has allowed for an indiscriminate redistribution of such capital amongst the indie masses—the art-school Brooklynites, the kids from France, London, Tokyo, and Berlin. As in Benjamin's time, we are again seeing how the construction of an alternative system of power that could potentially challenge the dominant structures (embodied here by Murphy as metonym for the superstructure of international indie gatekeepers) is enabled vis-à-vis the simultaneous collective reception of a video copy of the New York Doll's August 27, 1973 performance at Max's Kansas City uploaded to YouTube (for example).

James Murphy offers some insight into the inspiration for this song which perfectly encapsulates the trappings of accumulated subcultural capital:

when i was djing, playing can, liquid liquid, esg, all that kind of stuff, i became kind of cool for a moment, which was a total anomaly. and when i heard other djs playing similar music i was like: 'fuck! i'm out of a job! these are my records!' but it was like someone had crept into my brain and said all these words that i hate. did i make the records? did i fuck! so, i started becoming horrified by my own attitude. i had this moment of glory though. people would use me to dj just to get them cool.

⁸ Whereas Jennings is analyzing the role of aura in the preservation of canonical, established art (tied to the ruling classes), Murphy is a spokesperson for the countercultural indie music tradition, and thus neither canonical nor established in the traditional sense. Nevertheless, the claims which are underpinned by his statement «I was there» parallel the very same elite fetishization of the auratic work of art. There is, in fact, a widely agreed-upon indie canon which Murphy refers to within «Losing My Edge» by namedropping a few of its contributors (Suicide, The Modern Lovers, Can, etc.). The ruling class which exerts its claims to power vis-à-vis the auratic work within the indie scene is a mirror of that described by Jennings.

they'd be like 'it's the cool rock disco guy' and this was really weird. and to be honest i was afraid that this new found coolness was going to go away and that's where 'losing my edge' comes from. it is about being horrified by my own silliness. and then it became a wider thing about people who grip onto other people's creations like they are their own. there is a lot of pathos in that character though because it's born out of inadequacy and love.

(Doran, 2005)

Murphy captures here a certain attitude that is prevalent amongst much of the twenty-first-century hipster ilk: a self-satisfied smugness in being a fount of cool from which others can draw, combined with a self-disgust experienced when flashes of pride surge from such seemingly ridiculous and superficial sources of cultural capital. The pathos that Murphy describes succinctly captures many of the details of the collective practices, strategies, challenges, and stances that give us a rough sketch of indie sensibility and cultural economics. Pony Bravo's track «Mi DNI», penned and sung by Pablo Peña, off of their 2013 release *De palmas y cacería* provides a similar indie metastance as that of «Losing My Edge». The song begins with the expository verse, «*El otro día, un tío, después de un concierto/ Ven conmigo, que te invito, dice...*». What follows, as they divvy up some lines of coke, is basically a laundry list of all of the annoying things that scenesters say at a show, punctuated with overt references to the fan's cultural capital:

... Os parecís a los Doors
y un poco a Triana, pero me gustáis más vosotros
yo puedo meteros en algún festival
yo soy un tío que controlo
escribo en la *Rockdelux* y también en la *Staff*
manejo bien el rollo
yo estoy donde tengo que estar
¿sabes que yo también toco?...

el mes que viene vamos a triunfar
vamos a sacar un single, dos épés, un vinilo
seguramente nos lo edite *Mushroom Pillow*
es uno de los sellos underground que más se mueven
y de los más conocidos
mi grupo está muy bien
tenemos la pose, el carisma

*tenemos el estilo, buenos contactos,
cuatro videoclips, un DVD
223.000 amigos*

The fan/dealer shows off an ability to identify influences that the Pony Bravo member must have heard thousands of times by now. This is followed by an immediate one-upmanship relating to the pull that this fan has in the scene: He is an influential music journal writer and he also plays. The listener is then beaten over the head with the subcultural capital of the fan who is «just about to be super famous» and who will soon be working with one of the best known underground labels. This comical antithesis is yet very realistic as a product of the indie cultural economy described above. The existential despair that we empathetically intuit here is similar to that of Murphy in «Losing my edge». It is the suffocating presence of the indie Other (who in «Mi DNI» is the only one that speaks), always breathing down your neck. It is a shared insecurity, born from inadequacy and self-loathing, that recognizes their shared mortality in an indie Kleenex culture.

The Work of Art in the Age of Creative Commons

This cultural conspicuous consumption is just a mirror of a globalized hypercapitalist system that requires planned obsolescence in order to reproduce itself on a daily basis. Pony Bravo provides a critique of capitalism, the international economic inequality it consistently generates, and the global neoliberal system that politically undergirds it in many of their songs («Super-Broker», «China da miedo», «El político neoliberal», «Turista ven a Sevilla», «Ibitza», «Relax y Rolex», among others). The members of Pony Bravo are *bricoleurs*, picking through the rubbish, ruins, and riches of the Kleenex culture to comment on what it means to be an active, globally concerned, twenty-first century Spaniard. The band's wild play of musical and lyrical signs is visually reinforced via the concert and album promotional photo-

montage poster art designed by Daniel Alonso Maillén. Many of these *carteles* are archived in the virtual online art gallery that is Alonso's Tumblr page and Pony Bravo's Flickr page.

The most common symbols that populate Alonso's photomontage artistry are Sevillian landmarks like the Giralda or the Torre del Oro; local cultural objects of Alonso's fascination such as the *nazareno* or Curro, the mascot for the 1992 Universal Exposition of Seville; international pop culture icons (Darth Vader and Chewbacca, Gizmo, Marty McFly, MacGyver, Michael Jackson, etc.). The most common subjects of his derision are very powerful, politically conservative national and international figures and institutions: The Spanish royal family, Mariano Rajoy, the Partido Popular, George Bush, Dick Cheney, Osama bin Laden, the American military, the catholic church, capitalist fat cats. These local, national, and international symbols of endearment and ire are often juxtaposed together in Alonso's work to jar the spectator with a caustic humor.

The *carteles* function as a time stamp first to promote then to preserve the live event of Pony Bravo shows. These collages are more than a typical band show poster, however, they are rich works of subversive artistry in which Alonso integrates images and icons which belong to diverse semantic chains into a cohesive narrative imagery that manages to comment simultaneously on international and local issues. The Tumblr and Flickr archives play, consciously or unconsciously, with the Benjaminian auratic-nonauratic dichotomy. The prolific output of Alonso for Pony Bravo could easily be the subject of an entire book on the rearticulation of national and international signifiers. They would certainly make a fascinating gallery show.⁹ Nevertheless, collected together in this way, one couldn't help but notice what would seem an oddity in any other art show: the proliferation throughout the oeuvre of days of the week, dates, months, times, cities, clubs, bands,

⁹ They did, in fact, when the Colectivo Imásmúsica, in collaboration with Telegrama Cultural, showcased a retrospective of Alonso's work, titled «Giral DJ: fotomontajes, obra gráfica y remezcla visual» from November 26th, 2015 to January 16, 2016 at the Centro de las Artes de Sevilla.



Cartel Pony Ginferno (March 17, 2011).

ticket prices, Myspace pages, YouTube sites, etc. These logistical ephemera of yesteryear allow the auratic live event to coalesce into and linger within the non-auratic, eminently reproducible, *even copyright free*, online image.¹⁰ James Murphy's «I was there», which grasps pathetically to the «here and now» authenticity of the live performance—to reclaim the gold standard of subcultural capital—is juxtaposed like so many other signifiers in Alonso's *carteles* with the very sign of the aura's decay.

¹⁰ These images are registered copyleft, or Creative Commons, a form of licensing which can be used to establish and hold copyright conditions for works such as art, software, documents, etc. Under copyleft, the author implicitly gives anyone who receives a copy of a specific work the permission to reproduce, adapt or distribute it, with the only requirement being that any copies or adaptations that result from the original work be bound by the same licensing agreement. This can be compared to standard copyright law which prohibits any adaption, reproduction, and/or distribution of the author's original work.



Cartel *Pony Ginferno* (March 17, 2011).

Daniel Alonso elevates the auratic moment captured as content within the nonauratic form of the archived online promotional poster. He simultaneously champions the demise of all forms of the nonauratic in his embrace of a sort of cultural capital socialism vis-à-vis creative commons intellectual property (IP) licensing and his antagonistic stance toward the institutions (the SGAE) and legislation (*ley Sinde*) that fight for the protection of national and international artists' IP rights.¹¹

¹¹ Writer-director Ángeles González-Sinde was appointed as Spain's Culture Minister from April 2009 until December 2011, holding media piracy as her top priority. On March 4th, 2011, as part of the Ley de Economía Sostenible (Economic Sustainability Law, LES), a new law, *la Ley Sinde*, was passed with the goal of regulating internet use in an effort to protect national artists' intellectual property rights. The Sinde law allows for the removal of content, or the interruption of service, of any website which provides Spanish users with the ability to illegally down-



Cartel *Pony Bravo keroxen* (September 28, 2011).

Both the author of the Sinde legislation, Ángeles González-Sinde, and the SGAE were targets of Alonso's photomontage artwork.

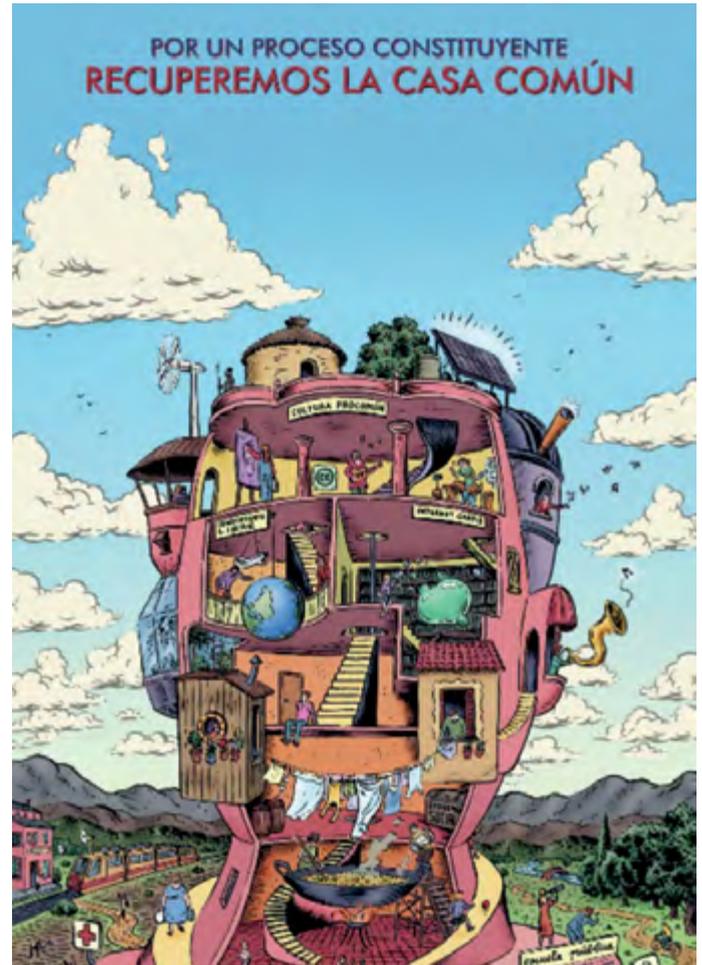
Alonso draws inspiration for his artwork from, among others, Josep Renau and Miguel Brieva.¹² This

load copyrighted material whether or not the site is hosted on a server in Spain. The SGAE is the primary collecting society for songwriters, composers and music publishers in Spain, akin to the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) in the United States. Both Sinde and the SGAE were targets of Alonso's photomontage artwork.

¹² Josep Renau Berenguer, born in Valencia in 1907 was a painter known primarily for his photomontages and murals which often celebrated communist principles while attacking fascism and what he perceived as an inherent hypocrisy of Western capitalist countries (and more specifically American) which, in the pursuit of the freedom to consume as much as possible, had left only death and destruction of much rest of the world in their wake. Miguel Brieva, born in Seville in 1974, is a Spanish humorist known for his 40s- and 50s- era vignettes reminiscent of American films and commercials, which are normally accompanied by short texts typically socio-political in nature.



La Industria Cultural, ©Daniel Alonso 2007 (August 7, 2008).



Miguel Brieva, *La casa común* (September 24, 2012).

mix of influences is readily apparent in the social and political commentaries that are often the central focus of Alonso's imagery. One of the primary preoccupations that Alonso shares with these artists relates to the deleterious effect of capitalism on culture and, hence, the need for a governmental and grassroots socialist intervention vis-à-vis new creative legislation for IP and the public domain and a greater dedication to the sharing economy by artists via creative commons licensing.

La Industria Cultural combines the capitalist fat cat, the dollar bills that are also ubiquitous in Alonso's photomontage repertoire, with a Sevillian landmark, the Giralda.¹³ The city's famous bell tower, frequented by

¹³ The Giralda has been an iconic structure for Seville stretching back for nearly a

thousands of tourists each year, is incarnated here as a lady of pleasure, referencing the prostitution of local culture.¹⁴ *La casa común*, by Miguel Brieva, is a utopian depiction of a communal approach to culture, health, education, work, etc. At the very top level, where the brain would be in this anthropomorphic structure, is

millennium. Construction on the tower was begun in 1184 and completed in 1198, prior to the *reconquista* of Seville. Initially a minaret, the building would be converted as part of the Cathedral of Seville after the city was captured by Christian soldiers in 1248. Although the structure was damaged during a 1356 earthquake, by the beginning of the fifteenth century it was rebuilt as a bell tower alongside a cathedral which was one of the largest churches in the world at the time.

¹⁴ «Turista ven a Sevilla», the first track of the 2013 Pony Bravo album *De palmas y cacería*, reiterates this sentiment «turista te queremos/ tu traes el dinero» as it laments the loss of *encanto* and authenticity. The «lugar ideal» described by Alonso is a simulacra and counterfeit reality, a kind of hyperreality (Eco, 1986) in which «cada sevillano es turista».

the «cultura procomún», culture as a public good, which is anchored by Creative Commons (CC).

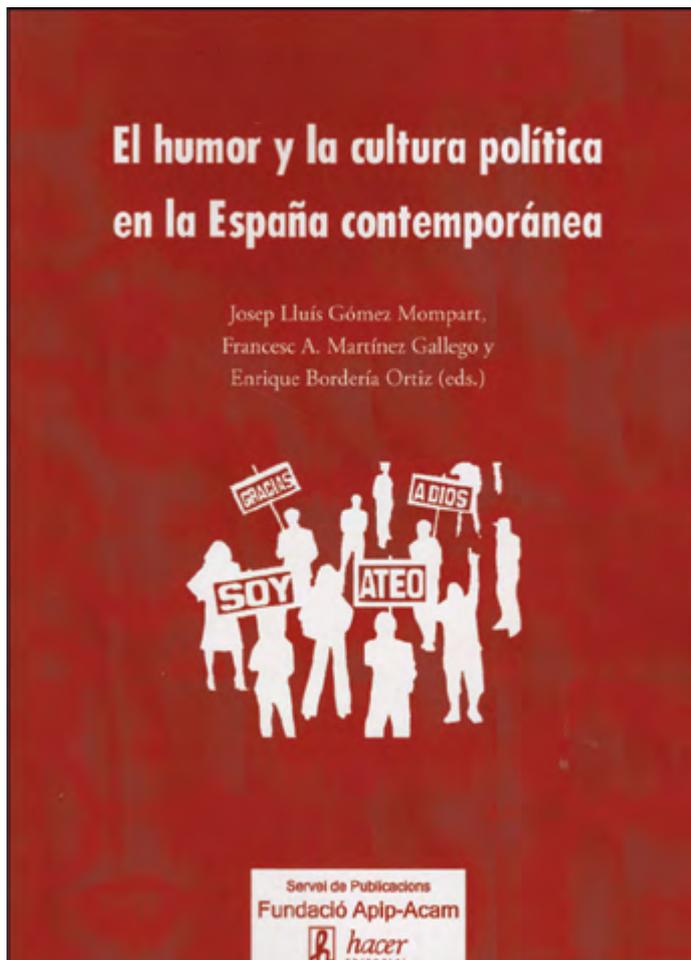
The massification and commodification of art has exploited and erased the aura from contemporary culture, making it ubiquitous and valueless. Meanwhile the same global capitalist system seeks to legally and eternally protect both the auratic and the nonauratic as intellectual property, making these limited and dear. For indie, the auratic will always be the live event, but it need not be archived and hoarded as subcultural capital. Daniel Alonso and Pony Bravo have frequently publicly pushed for open culture, for remixing, for the mashup, for the collage and photomontage to keep this aura alive in the present as one would sustain and pass on the bacterial culture of a sourdough. It is a call to renew a vital shared folk culture, to carry on the traditions that have been passed down to them as flamenco, as blues, as reggae, to revert to the relative anonymity of the creator and the consecration of the creation. Instead of a past object that is fetishized and hoarded for economic or cultural capital by the individual investor, it is a vibrant present culture —communally owned, elaborated, and celebrated. Instead of «I was there», it is «we are here».

Bibliography

- ALONSO MALLÉN, Daniel (2008), «El rayo», *Si bajo de espalda no me da miedo (y otras historias)*, El Rancho.
- BENJAMIN, Walter (2008), «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility», Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin (eds.), Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others (trans.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 19-55.
- CÁDIZ, Beni de (2006), «Tormento de mis tormentos», *Bulerías y fandangos*, Novoson.
- CEBALLOS, Diego J. (n.d.) «Pony Bravo», *Tertuliaandaluzia.com*.
- DORAN, John (2005), «Soundsystem and Vision», *Ireallyloves-music.co.uk*. July 1.
- ECO, Umberto & WEAVER, William (trans.) (1986), *Travels in Hyperreality*, New York: MBJ.
- «Entrevista a Pony Bravo (Feb 2010, Barcelona)», *Youtube.com*.
- FITZPATRICK, Rob (2011), «When Bands Fall off Cliffs», *Guardian.co.uk*. October 27.
- FONAROW, Wendy (2006), *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Middletown: Wesleyan University Press.
- GALLARDO, José M. (2010), «Pony Bravo. Dadás en el rancho», *Musica.heineken.es*. November 2.
- GUEROLA, Abel (n.d.), «Reseña: Un gramo de fe de Pony Bravo», *Tertuliaandaluzia.com*.
- JENNINGS, David (2007), *Net, Blogs and Rock 'n' Roll: How Digital Discovery Works and What It Means for Consumers, Creators and Culture*, London: Nicholas Brealey Publishing.
- JENNINGS, Michael W (2008), «The Production, Reproduction, and Reception of the Work of Art», Michael W. Jennings, Brigid Doherty and Thomas Y. Levin (eds.), Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others (trans.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 9-18.
- MURPHY, James (2002), «Losing My Edge», *Losing My Edge*, DFA Records.
- PATO, Ignacio (2010), «Un gramo de fe», *Mondosonoro.com*. October 29.
- PEÑA, Pablo (2013), «Mi DNI», *De palmas y cacería*, BCore.
- TXOPO (2010), «Mejores discos nacionales de 2010», *Notedetengas.es*. December 29.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO



Josep Lluís Gómez Mompert, Francesc A. Martínez Gallego y Enrique Bordería Ortiz (eds). *El humor y la cultura política en la España contemporánea*. Barcelona: Hacer editorial, 2019, 248 págs.

Nueve investigadores de diferentes universidades de España afrontan en este libro un análisis poliédrico del humor como elemento alquímico y vehicular de los estados de ánimo que han recorrido la cultura política de España del último siglo y medio.

Se trata de una obra colectiva fruto de los trabajos del Grupo de Investigación en Comunicación, Humor y Sátira (GRICOHUSA) de la Universidad de València (UV), cuyo investigador principal era Josep Lluís Gómez Mompert. El equipo de GRICOHUSA previa-

mente a este trabajo ya había publicado dos textos: *La risa periodística: teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* (Tirant Lo Blanch, 2010) y *El humor frente al poder Prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987)* (Biblioteca Nueva, 2015), ambos editados por el mismo trío de profesores de la UV.

El eje principal de la obra es la idea de que el humor gráfico es capaz de generar cultura y posición política al margen de lo convencional utilizando recursos como la ironía y el ridículo para evidenciar aspectos no evidentes en un estudio clásico de las estructuras de poder.

Pere Gabriel es el autor del primer capítulo, *Esperando a la Septembrina. La otra prensa satírica y la afirmación política progresista y democrática en Barcelona. El siglo XIX*. Encontramos una introducción a los inicios de la prensa satírica barcelonesa, inspirada en las publicaciones francesas. Constata el autor el significado político de estas obras en el contexto extraordinariamente complejo en el periodo de 1840-1843, especialmente en Barcelona donde se inició la revuelta municipalista y progresista que llevó a Espartero al poder en Madrid. Justamente el salto a la prensa satírica y gráfica en Barcelona llegó con la movilización patriótica de la guerra y ello puede advertirse con la publicación de *El Cañón Rayado*.

El segundo capítulo, cuyo autor es Francesc-Andreu Martínez Gallego, se titula *José Nakens en la construcción de la cultura política republicana*. Alrededor de la singular figura del director del semanario republicano, anticlerical y satírico *El Motín* (1881-1926) se explica cómo el republicanismo, a finales del siglo XIX, va haciéndose consciente del potencial de cohesión del ritual y la celebración. Esta publicación contribuyó a la construcción de la relación calificada como insalvable entre la política monárquica y la corrupción y sentó bases y mitos fundamentales en la fe republicana. *El Motín* constituyó parte de la sociabilidad que creció en los casinos a donde llegaban los dibujos que a través del café y la conversación arraigaron el ideal republicano en amplias capas de la población.

La primera parte de este libro se cierra con el trabajo de Antonio Laguna, *La construcción de la otra república, la popular*, que se centra en el cambio político de 1931,

momento en que se inicia un tránsito de la dictadura a la democracia dinamitado a partir de 1936 por el golpe de Estado de Franco. Fue un periodo de fusión de la tradición oral y popular con la lógica de la caricatura para comunicar la crítica. Se crea un imaginario popular esquivando castigos y decisiones punitivas como las que afectaron, por ejemplo, a *El Papafigo*. Así, el autor concluye que las viñetas fueron el primer gran medio de comunicación visual que se movió entre la ficción y la realidad recreando otros mundos posibles. Citando el ejemplo de *La Traca* —que este autor ha estudiado en diversas investigaciones— señala que estas publicaciones encarnan la convicción de la lucha justa y la idea de la iglesia como un enemigo a batir en el ideario republicano, detalle característico de la cultura republicana popular.

El cuarto capítulo abre el segundo bloque del libro. Josep Pich i Josep Contreras escriben *El humor y la política en la prensa catalana durante la transición de la dictadura a la II República. Una revista singular: DIC (Defensa dels Interessos Catalans)*. Arrancan de *Le Pare Arcangel*, en 1843, primera publicación satírica en catalán para recuperar episodios que dan la medida de la convulsión política de la época, como el asalto a las redacciones de *Cu-Cut* y de *La Veu de Catalunya*. Citan también el caso de *DIC* como publicación impulsora del capitalismo derechista.

Por su parte, Joan Ridao, en el capítulo quinto, trata de cómo la prensa satírica aborda la cuestión territorial española y para ello analiza publicaciones de Cataluña, Galicia y el País Vasco. En *La sátira y las periferias: el tratamiento humorístico de la cuestión territorial en la prensa española del primer tercio del siglo XX*, este autor analiza cuál fue el discurso periodístico sobre dicha cuestión nacionalitaria histórica. En ese periodo la prensa humorística catalana destaca en la defensa de los intereses locales y el humorismo gráfico recoge las aspiraciones catalanistas en un momento en que la cuestión territorial fue un elemento de confrontación evidente, enfrentamiento que también se trasladó a las publicaciones satíricas de Madrid y Barcelona.

El capítulo sexto marcaría el tercer bloque histórico de la obra, el del tránsito de la dictadura franquista a la democracia monárquica. Josep Reig escribe *Adhesión y*

desafección gráficas. Las viñetas del tardofranquismo y las culturas políticas. El autor analiza el proceso de deslegitimación del régimen franquista en su tramo final a través del trabajo de los humoristas que fueron deconstruyendo ideario y mitología. Una labor de gran contribución constructora democrática y memoria histórica en un momento de evidente ausencia de pedagogía de lo que había sido la auténtica naturaleza del franquismo.

A continuación, y en el capítulo séptimo, Josep Lluís Gómez Mompart analiza sobre todo cuatro revistas de sátira progresista radical, la primera editada en Madrid y las otras tres en Barcelona: *Hermano Lobo*, *El Papsu*, *Por Favor* y *El Jueves*. En su texto habla de culturas de las izquierdas en plural en un ejercicio de revalorización histórica de las mismas, en un periodo de gran confusión como fue la transición en el que no se puede hablar de cultura política integradora, dadas las circunstancias del tardofranquismo y sus rescoldos. Justamente y tal y como explica el autor, los secuestros y sanciones que padecieron estas publicaciones contribuyeron a la toma de conciencia sobre el carácter retrógrado y represivo de los últimos años la dictadura. Y concluye que el buen humor y la sátira imaginativa fueron un antídoto contra los problemas de la transición, un analgésico contra los males de la vida social y un estimulante a la felicidad puntual. En consecuencia —añade— aquella prensa satírica contribuyó a que las izquierdas se divirtieran más, no se tomaran tan en serio a sí mismas e incitaron a que los «progres» se rieran no sólo de los otros (enemigos de derechas y adversarios de izquierdas) sino también de ellos mismos.

Pelai Pagés cierra el libro con el capítulo octavo. El estudio de *La transición democrática a través del humor gráfico. Las interpretaciones de El Perich en la Vanguardia (1975-1977)* reflejaron la incertidumbre y angustia de la coyuntura, con momentos clave como la matanza de Atocha, que el dibujante plasmó con una clara intención crítica. También la economía y la libertad de expresión fueron objetos de su original arte, de tal forma que evidencian en los estudios a posteriori los déficits y limitaciones que lastraron las evoluciones de la cultura política de la transición.

En definitiva, *El humor y la cultura política en la España contemporánea* supone una interesante contribución a la comprensión histórica de la formación de la cultura política abordando no sólo el tradicional estudio de las estructuras del poder, sino también de las creencias y los símbolos expresivos surgidos de contextos complicados en las diferentes épocas tratadas.

Paralelamente, la misma editorial Hacer ha empezado a publicar los Cuadernos GRICOHUSA, que dirige Josep Lluís Gómez Mompert. Se trata de sintéticas monografías de publicaciones satíricas destacadas, a cargo de miembros del citado grupo, con enfoques bien actuales. El primer número, estudiado por José Luis Val-

hondo, salió hace unos meses: *Investigar la prensa satírica actual. Medio siglo de El Jueves: enfoques teóricos y metodológicos*. Y el segundo cuaderno se publicó el pasado diciembre a cargo de Francesc T. Martínez Sanchis: *El Be Negre (1931-1936). El humor ingenioso de la intelectualidad catalana de izquierdas*. Asimismo, están previstos, entre otros cuadernos, uno sobre Gutiérrez (1927-1934). *Semanario español del humorismo* y otro de la publicación editada en tres momentos en España y Argentina 'Don Quijote'(1884-1887/1887-1888/1892-1902).

Lola Bañon Castellón

Universitat de València



Laura Fontanella, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*. Sesto San Giovanni: Asterisco, 2019, 196 págs.

Il 9 dicembre 2019 la nuova casa editrice indipendente italiana Asterisco ha inaugurato la sua terza collana 'Incidenti' con il volume *Il corpo del testo* di Laura Fontanella, un'attenta studiosa delle questioni di genere e di traduzione, nonché sostenitrice del percorso politico di *Non Una Di Meno*.

Già dalla copertina con la magnifica illustrazione di Filippo Munegato e dal sottotitolo *Elementi di traduzione transfemminista queer* si spiega da subito il tema affrontato:

si vuole far collidere le due alquanto recenti vetture — per usare una metafora consona al titolo della collana editoriale — targate Transfemminismo Queer e Translation Studies.

Dopo una minuziosa introduzione di Michela Baldo, la quale sottolinea l'importanza che la traduzione ha avuto per lo sviluppo del femminismo a partire dagli anni Settanta analizzando, in particolare, il potere performativo del linguaggio, il testo di Fontanella descrive diacronicamente lo sviluppo del movimento femminista, poi transfemminista queer, attraverso il filtro degli approcci alla traduzione usati propri da chi il movimento lo vive.

Partendo dal tema del sessismo come prodotto di una cultura maschile e dominante, l'autrice sposta sin da subito il focus sul «sessismo linguistico» e sulla riflessione in merito a quali strategie di tipo continuativo integrare per contrastarlo, illustrando a titolo esemplificativo sia vari progetti sociali ed educativi, tra cui specifici casi di studio sulla minimalizzazione delle violenze di genere attraverso un uso linguistico fortemente sessista, sia dando prova delle esperienze e degli studi accademici che per primi si sono occupati delle diverse tecniche e scelte di traduzione nell'incontro con il movimento femminista.

La seconda parte di questo libro risulta ancora più interessante se si considera la dettagliata cura che Fontanella ha posto nel delineare gradualmente il mutamento che è avvenuto dal primo femminismo al cambiamento in transfemminismo queer, specialmente da quando si è cominciato a riflettere sulle dinamiche intersezionali che gli studi, da un lato, e i gruppi di persone attiviste, dall'altro, hanno fatto emergere. E, dopo aver illustrato le specificità che caratterizzano la traduzione di questo movimento in evoluzione, dalla «linguistica lavanda» alle tecniche di riappropriazione terminologica, e dalla difficoltà nel tradurre i riferimenti culturali fino a quelle incontrate nel tradurre testi che volutamente violano i sistemi binari uomo-donna, l'autrice si sofferma sulla traduzione come atto creativo e trasformativo, un tema oggi oggetto di discussione nell'ambito degli studi traduttologici e di cui la studiosa Kirsten Malmkjær con il suo recentissimo volume *Translation and Creativity* ha

richiamato all'attenzione.

Il discorso successivamente, e non a caso, si apre sempre più verso la visione della traduzione come strumento politico «perché politici sono i fini per cui essa può muoversi, perché sono politici gli ideali che mette in movimento, perché sono politiche le motivazioni dietro alle pratiche adottate» (pp. 149-150). In questa terza sezione, si descrivono le difficoltà che gli studi di genere e i saperi a loro collegati incontrano in Italia per guadagnarsi uno spazio di legittimità e di attendibilità all'interno dell'ambito accademico, culturale e sociale, chiaramente contrastato dalle fazioni politiche più conservatrici; l'autrice ci presenta, inoltre, con numerosi e significativi esempi, i vari sistemi editoriali in Italia, da quelli ufficiali ai collettivi e le realtà auto-organizzate, e affronta le problematiche relative alla pubblicazione di libri sui temi cari al transfemminismo queer e sulle diverse soggettività intersezionali, riflettendo criticamente e analizzando pro e contro in merito alla volontà di alcune organizzazioni militanti di uscire dalle logiche capitalistiche collegate al mondo dell'editoria o a quello dei social network.

Oltre alla tematica trattata che si scontra proprio con quel faticoso posizionamento nel contesto accademico, culturale e sociale italiano appena citato, il volume me-

rita certamente la nostra attenzione per diverse ragioni: in primis, è da riconoscere un'attenta e profonda conoscenza dei Translation Studies, da quelli più generali, come gli studi di Mona Baker, Lawrence Venuti e Maria Tymoczko, fino a quelli più specifici che richiamano studiosi del settore, come Sherry Simon, Gayatri Chakravorty Spivak e Luise Von Flotow; a questa, va aggiunta la capacità di rendere attuale e aderente alla realtà odierna la lettura dei fenomeni traduttivi e delle dinamiche del movimento femminista e dei suoi sviluppi, riconoscendo anche un equilibrato valore alla Postfazione del libro *Found in translation*, in cui l'autrice narra la sua esperienza personale nei vari laboratori di traduzione da lei condotti in Italia; in ultimo, e di notevole importanza, Fontanella ci spinge a riflettere attraverso una serie di domande lungo tutto il testo su quanto i diversi sistemi linguistici ci offrono e su quali sono non solo i vantaggi della traduzione transfemminista queer, ma anche le sue criticità e di come questa abbia «il dovere di riconoscere i propri limiti e le proprie contraddizioni interne» (p. 110) senza perdere il suo grande contributo sociale ed educativo.

Marco Barletta

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'



Angela Davis, *Donne, razza e classe*, traduzione italiana di M. Moïse e A. Prunetti, prefazione di C. Arruzza. Roma: Edizioni Alegre, 2018, 304 pag.

Ain't I a woman? è l'accalorato ritornello che Sojourner Truth, nel 1851, rivolge all'uditorio della Women's convention di Akron in Ohio, il primo congresso nazionale sui diritti delle donne. Tre anni prima, il congresso di Seneca Falls aveva impresso una svolta storica al movimento per i diritti delle donne, denunciando con la sua *Declaration of sentiments* la millenaria tirannia maritale, le impari opportunità professionali tra i due generi, la con-

dizione di passività politica che le donne bianche di ceto medio-alto statunitensi non erano più disposte a tollerare. Sojourner Truth, l'unica donna nera partecipante all'incontro di Akron, di fronte alla tesi della presunta debolezza femminile come giustificativa della negazione alle donne dei diritti politici, si rimbocca le maniche per mostrare la tonicità dei suoi muscoli, ricorda che vanga la terra con la stessa energia di un uomo, che ha lo stesso appetito di un uomo, che tollera le frustate dei soprintendenti bianchi come un uomo, eppure è una donna.

L'episodio, richiamato da Angela Davis nel terzo capitolo del volume *Donne, razza e classe*¹ (trad. it. di M. Moïse e A. Prunetti, prefazione di C. Arruzza, Edizioni Alegre, Roma 2018), risale alle radici del movimento suffragista femminile, mostrandone l'intima connessione con il movimento abolizionista statunitense. In Sojourner Truth che prende vigorosamente la parola davanti a un'assemblea c'è l'atto performativo della donna che si fa consapevolmente carico della propria dimensione pubblica, a dispetto dell'uditorio scettico o ironico, ma c'è anche la pretesa del Negro di farsi altro che carne da lavoro, di spezzare le catene della subalternità muta e acquiescente. Tra gli spettatori e le spettatrici di Akron, e dell'eroica arringa della donna nera dalle forti braccia che avrebbe offerto la parola d'ordine — *Ain't I a woman?* — a decenni di lotte femministe e antirazziste a venire, erano non poche le donne — bianche — a trovare inappropriato che un Nero o una Nera prendesse la parola durante il congresso. Questo, in cui Angela Davis conficca il bisturi della sua critica, è il ganglio nervoso e doloroso del "femminismo bianco", è il più significativo limite storico del movimento per l'emancipazione della donna negli Stati Uniti: è la dimenticanza, nella considerazione dell'oppressione di genere, di ogni altro dispositivo di oppressione; è la trascuratezza della condizione di doppia o tripla subalternità della donna Nera rispetto alla sua sorella bianca, e della donna salariata rispetto alla borghese; è la considerazione, politicamente insufficiente perché storicamente falsa, della "donna" come soggetto politico monolitico e omogeneo. Il presuppo-

¹ A. DAVIS, *Donne, razza e classe*, trad. it. Edizioni Alegre, Roma 2018, pag. 95-96.

sto della donna come portatrice e rivendicatrice di istanze universali, mostra la ricostruzione di Angela Davis, ha ferocemente indebolito la carica rivoluzionaria del movimento femminista dagli albori agli anni Sessanta e Settanta. La soggettivazione politica delle donne non si dà storicamente nel vuoto, ma è sempre incrostata di determinazioni di razza e di classe che con le loro stratificazioni producono complessità feconde per ogni movimento di lotta. Nella coscienza, seppur embrionale, di tali interconnessioni inestricabili — quelle che dopo l'elaborazione teorica di Kimberlé Crenshaw si sarebbero chiamate *intersezioni* — Angela Davis rintraccia il punto di forza del movimento abolizionista delle origini, che godette di numerose animatrici, nell'epoca in cui le donne non godevano di peso pubblico, e la determinazione a veicolare il contenuto della liberazione dei Neri coincideva con la pretesa di legittimare il veicolo stesso della lotta, la parola femminile. La parola d'ordine di Angelina Grimke, ricordata nel volume di Davis insieme ad altre pioniere della lotta per la liberazione dei Neri, “Voglio essere identificata col Negro”², connetteva indissolubilmente tale lotta con l'avanzata inarrestabile dei diritti politici delle donne e con la causa del lavoro salariato. Solo dall'alleanza tra i soggetti subalterni potevano svilupparsi la legittimazione dei diversi movimenti e l'integrazione dei processi di politicizzazione dei corpi collettivi tradizionalmente esclusi dalla parola pubblica, dalla competizione elettorale, dal governo.

L'approccio marxista di Angela Davis, nell'analisi dell'oppressione razziale e della gerarchizzazione sessuale dei ruoli — nel pubblico e nel privato, nella riproduzione della sottomissione femminile nell'imposizione del lavoro domestico e di cura — giustamente non prescinde dalla connotazione di classe dei meccanismi dell'oppressione, demistificando la radicata e diffusa convinzione anche in tanti femminismi contemporanei della discriminazione di genere come trasversale alle classi socio-economiche e trascendente i rapporti di produzione. Davis scardina questa impostazione unidimensionale, storicamente e sociologicamente insufficiente,

² Ivi, pag. 103.

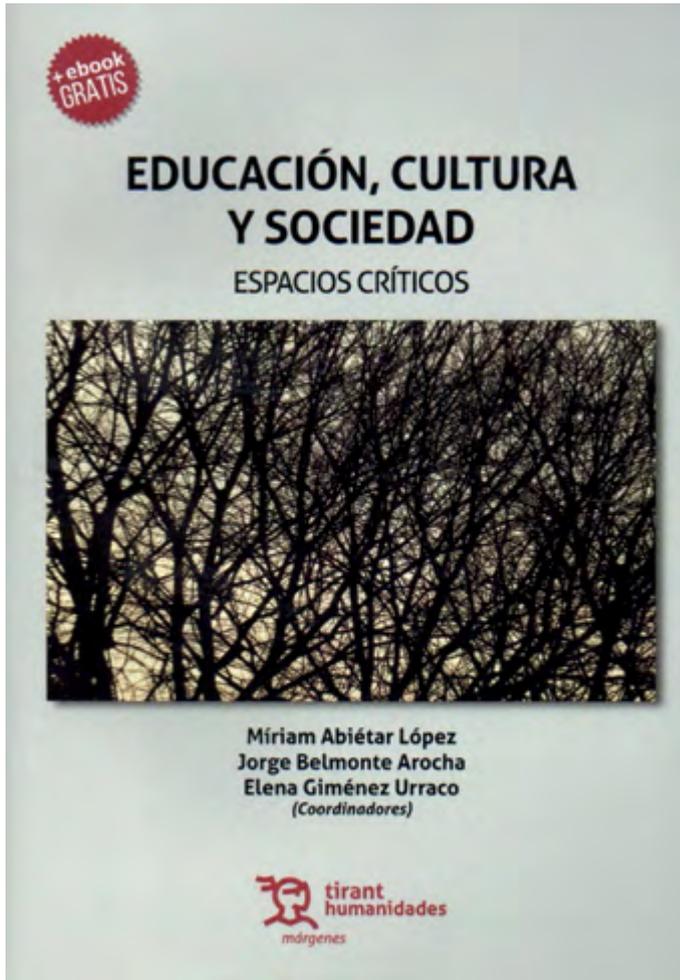
mostrando il razzismo insito in una parte del femminismo degli albori, nutrito delle risorse economiche e culturali delle volenterose donne borghesi, ma fondato sulla vessazione delle loro domestiche Nere. Una lotta per l'emancipazione di genere miope alle stratificazioni socio-economiche e razziali, ci avverte Davis nel 1981 — anno in cui “Donne, razze e classe” appare in volume, sviluppatosi attorno ad un saggio scritto in carcere nel 1971 con l'intento di sfatare il mito del “matriarcato nero” — rischia la sterilità teorica e l'insignificanza politica. Tanto più in quest'epoca di migrazioni, precarietà e crisi sistemica, che pone all'ordine del giorno la soggettivazione di un universo femminile in marcia attraverso i continenti, la traduzione politica di istanze urgenti quanto disorganizzate, il coordinamento e l'integrazione delle lotte anticapitaliste, antisessiste e antirazziste.

Il volume *Donne, razza e classe* edito da Edizioni Alegre ripropone felicemente — con un titolo fedele all'originale *Women, race & class* — la raccolta di saggi *Bianche e nere* comparsa per gli Editori Riuniti come prima traduzione italiana nel 1985, ormai fuori catalogo. Riempie con ciò un sentito vuoto editoriale, promuovendo la riscoperta — o la scoperta — di un testo cardine del movimento femminista degli ultimi decenni, la cui portata innovativa e innovatrice è ben lungi dall'essere esaurita. La nuova traduzione di Maria Moïse e Alberto Prunetti mantiene l'aggettivo *Nera/o* [*Black*] con l'iniziale maiuscola, come “gesto di riappropriazione e risignificazione soggettiva della categoria razziale”³, in continuità con molta produzione letteraria e militante afrodiscente, da Frantz Fanon a Audre Lorde. Impiega, come è precisato nella nota di traduzione, il termine *Nera/o* per designare non una mera realtà biologica o etnica, ma politica, vale a dire storicamente prodotta dal sistema oppressivo di sfruttamento economico, e rimette così in circolo, produttivamente, alcuni strumenti lessicali e concettuali per un dibattito — intersezionale — sui dispositivi di potere.

Alessia Franco

Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

³ Ivi, pag. 19.



VV. AA., *Educación, cultura y sociedad. Espacios críticos*, Coordinación de Miriam Abiétar López, Jorge Belmonte Arocha y Elena Giménez Urraco, Valencia, Tirant, 2018, 226 págs.

La Universidad puede ser un espacio de debate, encuentro y reflexión, un lugar desde el que producir conocimientos, discursos, miradas y saberes críticos. O puede ser todo lo contrario: una especie de islote que no pertenece a la sociedad, como si el conocimiento o la ciencia pudieran construirse al margen de todo aquello que, en realidad, nos rodea. El discurso académico y, por qué no decirlo, la institución universitaria, están propiciando, especialmente en las últimas décadas, una inque-

tante separación: de una forma cada vez más radical, el discurso de la ciencia se distancia de su emisor, de ese sujeto (específico, histórico y atravesado por relaciones de poder/saber) que enuncia, como si éste pudiera situarse al margen de ideologías y subjetividades.

Decía Noël Burch (1987), en su brillante análisis de la construcción discursiva del modelo de representación institucional, que una de las más logradas formas de interpelación ideológica ha estado constituida precisamente a partir de ese borrado de las huellas enunciativas en el cine clásico. Salvando todas las distancias, esa transparencia enunciativa, constitutiva también de la actual retórica del discurso académico hegemónico, no deja de presentar un cierto halo totalitario, pues todo discurso que se presente a sí mismo como objetivo y neutral, como la verdad revelada ajena a ese sujeto que enuncia, construye su estrategia retórica a partir de la manipulación.

El volumen que tenemos entre manos parte de la estrategia contraria: pone en primer plano la postura crítica que contempla, ese afán por construir un espacio de reflexión que es diverso (el plural de «espacios críticos» lo evidencia) y por proponernos un viaje, a través de sus páginas, a las múltiples miradas de las autoras y autores que analizan en sus textos, ciertamente heterogéneos, la intersección entre educación, cultura y sociedad. Tres conceptos clave que, como destacan los coordinadores del libro, presentan múltiples acepciones o interpretaciones: la educación entendida en su amplia variedad de niveles (infantil, primaria, secundaria, superior o permanente) y dimensiones (social o reglada, escolar o extraescolar, formal o informal). La cultura concebida como expresión académica o mediática, como cultura escolar o popular, compartida o diversa, como cultura organizativa, profesional o juvenil. Y finalmente, la sociedad contemporánea analizada como justa o injusta, democrática o autoritaria, patriarcal y sexista, capitalista y neoliberal, como sociedad de la información, del riesgo, posmoderna o líquida.

Las distintas perspectivas temáticas, analíticas y teóricas presentes en el volumen son fruto de la labor llevada a cabo por un grupo representativo de profe-

sorado del Departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universitat de València, que encara con esta obra colectiva la cuarta edición de su publicación departamental. La estructura del libro se divide en dos partes, diferenciadas según temáticas y ámbitos educativos. La primera parte, dedicada a los espacios transversales y sociales de la educación, se sitúa más allá de lo estrictamente escolar y aborda de manera diversamente crítica las siguientes cuestiones: la coeducación audiovisual como enfoque interdisciplinar para el análisis crítico de la cultura mediática y la sociedad patriarcal; la coeducación escolar como instrumento para la igualdad de género y la justicia social; la pedagogía crítica como acercamiento a la diversidad cultural; la inserción profesional en contextos de vulnerabilidad social; el impacto de Internet en la educación y, finalmente, la ciudad como espacio educativo y sociocultural, segregador o igualitario.

La segunda parte, más enfocada sobre los espacios escolares y reglados, analiza la educación formal como institución social, repensando las limitaciones y contradicciones del sistema educativo. Los capítulos que la componen ofrecen una visión crítica de políticas y prácticas específicas sobre problemáticas educativas como las siguientes: los procesos de (des)vinculación del sistema educativo de jóvenes en riesgo de exclusión social; el fracaso escolar y el abandono temprano; las reformas educativas en el Estado español; las tecnologías de la información y la comunicación como herramientas para la inclusión educativa; el desarrollo del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES); las políticas de educación para la salud en la Unión Europea y, por último, la educación compensatoria como apuesta por la igualdad de oportunidades.

Si bien el volumen va especialmente dirigido al profesorado de ciencias de la educación, también podría resultar interesante para otros campos de estudio de las ciencias sociales y humanas. En este sentido, los dos capítulos que abren y cierran la primera parte del libro evidencian la relación interdisciplinar de lo educativo con otros ámbitos. Dedicados, respectivamente, al análisis de los medios audiovisuales y del espacio urbano,

hacen explícita su inmersión en saberes que van más allá de lo propiamente didáctico: la semiótica, los estudios culturales, los estudios de género y el feminismo son contempladas como perspectivas teóricas que, combinadas, permiten establecer un enfoque crítico de lo educativo.

El primero de los textos aludidos, escrito por Jorge Belmonte, se adentra en el concepto de «coeducación audiovisual» entendida como «una estrategia analítica y educativa para abordar la cultura de los medios audiovisuales, promoviendo la crítica a la sociedad patriarcal» (pág. 31). Partiendo de un enfoque claramente interdisciplinar, que bebe, entre otras fuentes, de la pedagogía (pos)crítica (Henri Giroux, Tadeo da Silva) y la teoría fílmica feminista (Giulia Colaizzi, Teresa de Lauretis), el autor aborda en su análisis distintos productos de la cultura mediática del siglo XXI. Para ello, estudia la relación entre el cómic de superhéroes y el cine hollywoodiense actual, por un lado, y los fenómenos posttelevisivos contrapuestos del *reality show* y el documental autorial, por otro.

El segundo capítulo, firmado por Vicent Horcas y Mar Estrela, analiza el espacio sociocultural, pero también físico y arquitectónico de la ciudad. El espacio urbano puede entenderse como un lugar para el desarrollo político, educativo, social y cultural de la población. Sin embargo, también alberga condiciones de segregación, desigualdad y vulnerabilidad social propiciadas por la acción de las políticas neoliberales y los procesos de gentrificación. Los autores argumentan también que la planificación urbana ha reproducido la desigualdad de género y defienden la necesidad de un cambio de modelo: «si la ciudad es la representación del orden patriarcal capitalista, también ofrece posibilidades para repensar la ciudad desde otro orden» (pág. 115).

Estamos, en definitiva, ante una publicación que encara los grandes retos de la educación en la sociedad contemporánea: el papel de la pedagogía crítica frente a la diversidad cultural, la importancia de los medios de comunicación, la necesidad de la perspectiva de género, el lugar de las nuevas tecnologías para la educación inclusiva, la reflexión sobre el concepto de ciudadanía,

el fracaso escolar o las políticas educativas, entre otras cuestiones. Un libro poliédrico compuesto de ensayos, informes y propuestas que surgen del interés de las autoras y autores por repensar los espacios educativos como lugares en los que es posible desarrollar un discurso que articule el lenguaje de la crítica con el de la posibilidad de cambio, pronunciándose contra las injusticias sociales, económicas y políticas, pero también esforzándose por generar las condiciones que proporcionen a los estudiantes la oportunidad de convertirse en

ciudadanos con el conocimiento adecuado para luchar por la transformación social, para actuar contra el discurso de la desesperanza, el conformismo y la inacción.

Bibliografía

BURCH, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra

Silvia Guillamón Carrasco



WHO'S WHO



Jesús Albarrán Ligeró

e-mail: jesalblig@gmail.com

Jesús Albarrán Ligeró es Licenciado en Periodismo, máster universitario en Escritura Creativa por la Universidad de Sevilla, actual doctorando en el Doctorado Interuniversitario en Comunicación, línea de investigación Literatura, Comunicación, Ética y Estética y miembro del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación de la Universidad de Sevilla. Miembro fundador del grupo escénico-poético Vratia Varusho que desarrolló su actividad en Sevilla durante los años 2011-2012, recientemente ha sido galardonado con el primer premio Sevilla Crea 2019 en la modalidad de Literatura y segundo premio en la modalidad de Creación Musical. Acaba de escribir *A Boy Walking*, un libro sobre Bob Dylan y el Folk Revival de los sesenta pendiente de publicación. Ha sido incluido dentro de la Antología de poetas jóvenes onubenses *Luz Nueva del Suroeste* (2015, Ed. En Huida), la antología de poetas *Burros Verdes* 2016 y en la antología de relatos *La Resistencia de los Linceos* (2016, Tranvía). Ha escrito como crítico de cine, literatura y música en las revistas digitales de ámbito cultural *Mayhem Magazine*, *Under Magazine*, y en la revista poética *Aullido*. Actualmente estudia las implicaciones entre música y poesía, además de las nuevas narrativas y el videojuego.

Jesús Albarrán Ligeró est Diplômé en Journalisme, titulaire d'une maîtrise universitaire en Création littéraire de l'Université de Séville, c'est un doctorat dans Doctorat interuniversitaire en Communication, (ligne de recherche en Littérature, Communication, Ethique et Esthétique) et membre du Groupe de Recherche en Théorie et Technologie de la Communication à l'Université de Séville. Membre fondateur du groupe scénico-poétique Vratia Varusho qui a développé son activité à Séville au cours des années 2011-2012, il a récemment reçu le premier prix Sevilla Crea 2019 dans la catégorie Littérature et le deuxième prix dans la catégorie Création musicale. Il vient d'écrire *A Boy Walking*, un livre sur Dylan et le réveil populaire des années 60 en attente de publication. Il a été inclus dans l'Anthologie des jeunes poètes de Huelva *Luz Nueva del Suroeste* (2015, Ed. En Huida) l'anthologie des poètes *Burros Verdes* 2016 et dans l'anthologie des histoires *La Resistencia de los Linceos* (2016, Tranvía). Il a écrit comme critique de cinéma, de littérature et de musique dans les magazines culturels numériques *Mayhem Magazine*, *Under Magazine*, et dans le magazine poétique *Aullido*. Il étudie actuellement les implications entre musique et poésie, ainsi que les nouveaux récits et jeux vidéo.

Jesús Albarrán Ligeró holds a Degree in Journalism, a Master's Degree in Creative Writing from the University of Seville, he is a doctoral student in the Inter-University Doctorate in Communication (research line in Literature, Communication, Ethics and Aesthetics) and member of the Research Group in Communication Theory and Technology at the University of Seville. Founding member of the Vratia Varusho stage-poetic group that developed its activity in Seville during the years 2011-2012, he has recently been awarded the first prize Sevilla Crea 2019 in the Literature category and second prize in the Musical Creation category. He has written *A Boy Walking* a book about Dylan and the Folk Revival of the Sixties pending publication. He has been included in the Anthology of young poets from Huelva *Luz Nueva del Suroeste* (2015, Ed. En Huida), the anthology of poets *Burros Verdes* 2016 and in the anthology of short stories *La Resistencia de los Linceos* (2016, Tranvía). He has written as a film, literature and music critic in the digital cultural magazines *Mayhem Magazine*, *Under Magazine*, and in the poetic magazine *Aullido*. He is currently studying the implications between music and poetry, as well as new narratives and videogames.

Jesús Albarrán Ligeró ha una laurea in Giornalismo, un master universitario in Scrittura Creativa dell'Università di Siviglia, è dottorato in Comunicazione (linea di ricerca in Letteratura, Comunicazione, Etica ed Estetica) e membro del Gruppo di ricerca in Teoria e Tecnologia della Comunicazione presso l'Università di Siviglia. Membro fondatore del gruppo scenico-poetico Vratia Varusho che ha svolto la sua attività a Siviglia negli anni 2011-2012, ha recentemente ricevuto il primo premio Sevilla Crea 2019 nella categoria Letteratura e il secondo premio nella categoria Creazione Musicale. È autore di *A Boy Walking*, un libro su Dylan e il revival popolare degli anni Sessanta, in attesa di pubblicazione. È stato incluso nell'Antologia di giovani poeti di Huelva *Luz Nueva del Suroeste* (2015, Ed. En Huida), nell'antologia di poeti *Burros Verdes* 2016 e nell'antologia di racconti *La Resistencia de los Linceos* (2016, Tranvía). Ha scritto come critico cinematografico, letterario e musicale nelle riviste culturali digitali *Mayhem Magazine*, *Under Magazine* e nell'incipiente rivista poetica *Aullido*. Attualmente studia le implicazioni tra musica e poesia, e le nuove forme narrative e i videogiochi.



Fran Ayuso

email: franmia@uv.es

Fran Ayuso es Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información por la misma universidad. Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la Universidad Europea. Doctorando del Programa en Comunicación e Interculturalidad de la Universitat de València. Entre sus publicaciones: «*Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)», «*La muerte del Sr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», «La reformulación de la tradición realista en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007)». Responsable de la dirección editorial de la revista *Unstate*.

Fran Ayuso est Diplômé en Communication Audiovisuelle de l'Université de Valence, Master en Interculturalité et politiques de communication dans la société de l'information de la même université et Master en formation des enseignants de l'enseignement secondaire obligatoire et baccalauréat de l'Université européenne. Doctorant en Communication et Interculturalité à l'Université de Valence. Quelques publications «*Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)», «*La muerte del Sr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», «La reformulación de la tradición realista en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007)». Responsable de la direction éditoriale du magazine *Unstate*.

Fran Ayuso holds a degree in Audiovisual Communication (University of Valencia), a Master's degree in Interculturality and Communication Policies in the Information Society (UVEG), a Master's Degree in Teacher Training in Compulsory Secondary Education, a Baccalaureate from the European University. He is a doctoral candidate in the Communication and Interculturality Program at the University of Valencia. Among his publications: «*Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)», «*La muerte del Sr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», «La reformulación de la tradición realista en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007)». Editor-in Chief of the journal *Unstate*.

Fran Ayuso è Laureato in Scienze della Comunicazione (Università di Valencia), Master in Interculturalità e politiche della comunicazione nella società dell'informazione e Master in Formazione per insegnanti di scuola secondaria, presso la Università Europea. È dottorando del Programma in Comunicazione e Interculturalità dell'Università di Valencia. Tra le sue pubblicazioni: «*Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)», «*La muerte del Sr. Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», «La reformulación de la tradición realista en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007)». Responsabile della direzione editoriale della rivista *Unstate*.



María Aparisi Galán

e-mail: maria.aparisi@uv.es

María Aparisi Galán es graduada en Comunicación Audiovisual y con Máster en Historia del Arte y Cultura Visual por la Universitat de València. Es miembro de la asociación de jóvenes investigadores Pangaea y ha colaborado con el grupo de investigación en Interculturalidad, Biopolítica y Tecnologías de Género (IBiTec). Además, forma parte del personal investigador adscrito al Institut Universitari de la Dona donde desarrolla su proyecto de tesis doctoral inscrito dentro del programa de doctorado en Comunicación e Interculturalidad. Su objeto de investigación es la representación de la corporeidad afroamericana en el cine musical hollywoodense de los años treinta y cuarenta, analizada con las herramientas teóricas y metodológicas del postestructuralismo, los Estudios Decoloniales y la Teoría Fílmica Feminista

María Aparisi Galán est diplômée en Communication Audiovisuelle et titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Culture Visuelle de la Universitat de València. Elle est membre de l'association des jeunes chercheurs Pangaea et a collaboré avec le groupe de recherche sur l'Interculturalité, la Biopolitique et les Technologies de genre (IBiTec). De plus, elle fait partie de l'équipe de recherche rattachée à l'Institut Universitari de la Dona où elle développe son projet de thèse de doctorat dans le cadre du programme doctoral en Communication et Interculturalité. Son objet de recherche est la représentation de la corporéité afro-américaine dans le cinéma musical hollywoodien des années trente et quarante, analysée avec les outils théoriques et méthodologiques du post-structuralisme, les études décoloniales et la théorie du cinéma féministe.

María Aparisi Galán has a degree in Audiovisual Communication and a Master in Art History and Visual Culture from Universitat de València. She is a member of the association of young researchers Pangaea and of the research group on Interculturality, Biopolitics and Gender Technologies (IBiTec). She is also part of IUED (Institut Universitari d'Estudi de la Dona, UVEG) and a doctoral student in the program on Interculturality and Communication. Her dissertation focuses on the representation of the African-American corporeality in the Hollywood musical cinema of the thirties and forties, analyzed with the theoretical and methodological tools of post-structuralism, Decolonial Studies and Feminist Film Theory.

María Aparisi Galán è laureata in Comunicazione Audiovisiva e ha un Master in Storia dell'Arte e Cultura Visiva (Universitat de València). È membro dell'associazione dei giovani ricercatori Pangaea e del gruppo di ricerca su Interculturalità, Biopolitica e Tecnologie di genere (IBiTec). Membro dello staff di ricercatori dell'IUED (Institut Universitari d'Estudi de la Dona, UVEG), è dottoranda del programma in Comunicazione e Interculturalità. Il suo oggetto di ricerca è la rappresentazione della corporeità afro-americana nel cinema musicale hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, analizzata con gli strumenti teorici e metodologici del post-strutturalismo, degli Studi Decoloniali e della Teoria filmica femminista.



Michael Arnold

e-mail: Arno0055@umn.edu

Michael Arnold received his Ph. D. in Hispanic and Lusophone Literatures, Cultures, and Linguistics from the University of Minnesota in June, 2013. His dissertation *Saudade, Duende, and Feedback: The Hybrid Voices of Twenty-First-Century Neoflamenco and Neofado* explores hybrid cultural expression and national identity in Iberian indie and electronic urban neofolk music. His research interests include contemporary Iberian literatures, cultures and subcultures, hybridity, and ethnomusicology. He has published articles with the University of Toronto's *TRANSverse*, the University of Kentucky's *Nomenclatura*, the Universidad de Murcia's *Música y cultura audiovisual: horizontes*, as well as chapters for several edited collections. He currently teaches Hispanic literature and culture courses at the University of Minnesota Department of Spanish and Portuguese Studies in Minneapolis, Minnesota.

Michael Arnold recibió su Ph. D. en Literaturas, Culturas y Lingüística Hispánicas y Lusófonas de la Universidad de Minnesota en junio de 2013. Su disertación *Saudade, Duende, y Feedback: The Hybrid Voices of Twenty-First-Century Neoflamenco and Neofado* explora la expresión cultural híbrida y la identidad nacional en la música indie neofolk urbana ibérica. Sus intereses de investigación incluyen literaturas, culturas y subculturas ibéricas contemporáneas, la hibridez y la etnomusicología. Ha publicado artículos con *TRANSverse* de la Universidad de Toronto, *Nomenclatura* de la Universidad de Kentucky, *Música y cultura audiovisual: horizontes* de la Universidad de Murcia, así como capítulos de varias colecciones editadas. Actualmente imparte cursos de literatura y cultura hispana en el Departamento de Estudios de Español y Portugués de la Universidad de Minnesota en Minneapolis, Minnesota.

Michael Arnold a reçu son doctorat en littérature, culture, linguistique hispaniques et lusophones de l'Université du Minnesota en juin 2013. Sa thèse, *Saudade, Duende, y Feedback: The Hybrid Voices of Twenty-First-Century Neoflamenco and Neofado* explore l'expression culturelle hybride et l'identité nationale dans la musique indie néofolk urbaine ibérique. Les domaines de recherche de Michael comprennent les littératures, les cultures et les sous-cultures ibériques contemporaines, l'hybridité et l'ethnomusicologie. Michael a publié des articles avec *TRANSverse* de l'Université de Toronto, *Nomenclatura* de l'Université du Kentucky, *Música y cultura audiovisual: horizontes* de l'Université de Murcie, ainsi que des chapitres de plusieurs collections éditées. Michael enseigne actuellement des cours de littérature et de culture hispaniques au département d'études d'espagnol et de portugais à l'Université de Minnesota à Minneapolis, au Minnesota.

Michael Arnold ha ricevuto il suo dottorato in Lettere, Culture e Linguistica ispaniche e Lusofone presso l'Università del Minnesota nel giugno 2013. La sua dissertazione *Saudade, Duende, y Feedback: The Hybrid Voices of Twenty-First-Century Neoflamenco and Neofado* esplora l'espressione culturale ibrida e l'identità nazionale nella musica indie e elettronica del neofolk urbano-iberico. I suoi interessi di ricerca includono le letterature iberiche contemporanee, le culture e sottoculture, ibridità ed etnomusicologia. Ha pubblicato articoli con *TRANSverse* (Università di Toronto), *Nomenclatura* (Università del Kentucky), *Música y cultura audiovisual: horizontes* (Università di Murcia), oltre a capitoli in diverse raccolte. Attualmente insegna corsi di lettere e cultura ispaniche nel Dipartimento di studi spagnoli e portoghesi dell'Università del Minnesota a Minneapolis, Minnesota.



Francesco Carini

e-mail: fcarini84@gmail.com

Francesco Carini è giornalista pubblicista e blogger italiano, vincitore del premio nazionale Good Writing nel 2017 per la sezione Under 35. È stato impegnato come editor per la casa editrice Artdigiland e come borsista per l'Università degli studi di Torino, dove si è laureato in Antropologia culturale ed etnologia. Attualmente dottorando di ricerca presso l'Università di Valencia in Comunicación e interculturalidad, cura il blog Homo Sum, con cui cerca di sensibilizzare alla tutela dei diritti civili e sociali anche tramite il cinema, sua grande passione, visto come medium fondamentale per spiegare la realtà. Nel 2019 è stato pubblicato un suo saggio sul film *Berlino 39* all'interno del volume *Il cinema di Sergio Sollima*.

Francesco Carini es un periodista-publicista y blogger italiano, ganador del premio nacional Good Writing en el 2017 por la sección Under 35. Ha sido editor por la editorial Artdigiland y becario por la Universidad de Turin, donde ha conseguido el master en Antropología cultural y etnología. Actualmente es doctorando de investigación por la Universidad de Valencia en Comunicación e interculturalidad, y autor del blog Homo Sum, con el cual quiere sensibilizar a la defensa de los derechos civiles y sociales también a través del cinema, su gran pasión, considerado el medio fundamental para explicar la realidad. En 2019 se ha publicado su ensayo sobre el film *Berlino 39* en el libro *Il cinema di Sergio Sollima*.

Francesco Carini est blogueur et journaliste italien, gagnant du prix national Good Writing pour la section Under 35. Il a été engagé comme éditeur pour la maison d'édition Artdigiland et boursier pour l'Université de Turin, où s'est licencié en Anthropologie culturelle et ethnologie.

Actuellement doctorant de recherche pour l'Université de Valencia en Comunicación e interculturalidad, il est auteur du blog Homo Sum, où il essaye de sensibiliser à la défense des droits civils et sociaux aussi à travers le cinéma, considéré comme un moyen fondamental pour expliquer la réalité. En 2019 on a publié son essai sur le film *Berlino 39* dans le livre *Il cinema di Sergio Sollima*.

Francesco Carini is an Italian blogger and journalist, winner of the National Prize Good Writing for the section Under 35. He has collaborated as editor with the publishing house Artdigiland and as research fellow at the University of Turin, where he got a master's degree in Cultural anthropology and ethnology. He is currently a PHD candidate at the University of Valencia in the program "Comunicación e interculturalidad". Francesco Carini authors the blog Homo Sum, in which he seeks to raise awareness about civil and social rights using the cinema, as a fundamental medium to explain reality. In 2019 he published an essay about the movie *Berlino 39* in the book *Il cinema di Sergio Sollima*.



Pedro Cravinho

e-mail: Pedro.Cravinho@bcu.ac.uk

Pedro Cravinho researches and writes about jazz, media and archives. He is currently Keeper of the Archives at the Faculty of Arts, Design & Media, and a Research Fellow, at Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Cravinho's research interests include the social, political and musical history of the twentieth-century jazz diaspora. As an author and editor advisor, Cravinho has collaborated on a number of international publications, such as *Jazz and Totalitarianism* (Routledge, 2017), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context* (Equinox, 2018) and *The History of Jazz in Europe* (Oxford University Press, forthcoming). He is currently working on his first monograph, exploring the cultural politics of jazz on television in Portugal (1954-1974).

Pedro Cravinho investiga y escribe sobre jazz, medios y archivos. Actualmente es el Keeper of the Archives en la Faculty of Arts, Design & Media, y investigador, en el Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Los intereses de investigación de Cravinho incluyen la historia social, política y musical de la diáspora del jazz del siglo XX. Como autor y editor asesor, Cravinho ha colaborado en varias publicaciones internacionales, como *Jazz and Totalitarianism* (Routledge, 2017), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context* (Equinox, 2018) y *The History de Jazz en Europa* (Oxford University Press, próxima publicación). Actualmente está trabajando en su primera monografía, explorando la política cultural del jazz en la televisión en Portugal (1954-1974).

Pedro Cravinho étudie et écrit sur le jazz, les médias et les archives. Il est actuellement Keeper of the Archives à la Faculty of Arts, Design & Media et chercheur au Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Les domaines de recherche de Cravinho incluent l'histoire sociale, politique et musicale de la diaspora de jazz du XXe siècle. En tant qu'auteur et rédacteur en chef, Cravinho a collaboré à de nombreuses publications internationales, telles que *Jazz and Totalitarianism* (Routledge, 2017), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context* (Equinox, 2018) et *The History de Jazz en Europa* (Oxford University Press, à paraître). Il travaille actuellement sur sa première monographie, explorant les politiques culturelles du jazz à la télévision au Portugal (1954-1974).

Pedro Cravinho ricerca e scrive di jazz, media e archivi. Attualmente è Keeper of the Archives presso la Faculty of Arts, Design & Media e Research Fellow presso il Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Gli interessi di ricerca di Cravinho includono la storia sociale, politica e musicale della diaspora jazz del ventesimo secolo. Come autore e consulente editoriale, ha collaborato a numerose pubblicazioni internazionali, come *Jazz and Totalitarianism* (Routledge, 2017), *The History of European Jazz: The Music, Musicians and Audience in Context* (Equinox, 2018) e *The History de Jazz in Europe* (Oxford University Press, di prossima pubblicazione). Attualmente sta lavorando alla sua prima monografia, esplorando le politiche culturali del jazz in televisione in Portogallo (1954-1974).



Enrique Encabo

e-mail: enrique.encabo@um.es

Enrique Encabo es Profesor Titular de Música en la Universidad de Murcia. Su actividad investigadora se centra en el estudio, análisis e interpretación de la música, la escena, la literatura y la estética desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Es autor/editor de los libros *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología* (2007), *Música y cultura audiovisual: Horizontes* (2014), *Reinventing Sound: Music and audiovisual culture* (2015), *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (2015) y *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences* (2018). Es fundador y director, desde el año 2014, del Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual-MUCA.

Enrique Encabo est professeur de musique à l'université de Murcia. Son activité de recherche porte sur l'étude, l'analyse et l'interprétation de la musique, de la scène, de la littérature et de l'esthétique dès la seconde moitié du XIX siècle jusqu'à nos jours. Il est l'auteur / éditeur des livres *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología* (2007), *Música y cultura audiovisual: Horizontes* (2014), *Reinventing Sound: Music and audiovisual culture* (2015), *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (2015) y *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences* (2018). Il est fondateur et directeur, depuis 2014, du Congrès international de la culture musicale et audiovisuelle (MUCA).

Enrique Encabo is Professor of Music at the University of Murcia. His research activity focuses on the study, analysis and interpretation of music, scene, literature and aesthetics from the second half of the nineteenth century until today. He has authored/edited the volumes *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología* (2007), *Música y cultura audiovisual: Horizontes* (2014), *Reinventing Sound: Music and audiovisual culture* (2015), *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (2015) and *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences* (2018). He is the founder and director of the MUCA-International Music and Audiovisual Culture Congress, a popular and prominent academic event held in Spain since 2014.

Enrique Encabo è Professore Associato di Musica presso la Universidad de Murcia. La sua attività di ricerca si centra nello studio, analisi e interpretazione della musica, della scena, della letteratura e dell'estetica dalla seconda metà del secolo XIX fino ai nostri giorni. È autore/editore dei libri *Música y nacionalismos. El arte en la era de la ideología* (2007), *Música y cultura audiovisual: Horizontes* (2014), *Reinventing Sound: Music and audiovisual culture* (2015), *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda* (2015) e *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences* (2018). È fondatore e direttore, dal 2014, del Congreso Internacional Música y Cultura Audiovisual-MUCA.



Teresa Fraile Prieto

e-mail: teresafrayle@gmail.com

Teresa Fraile Prieto es Profesora en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Musicología, Licenciada en Historia del Arte y en Historia y Ciencias de la Música, ha sido profesora de Expresión Musical en la Universidad de Extremadura (2007-2017), Presidenta de la Sociedad de Etnomusicología e investigadora visitante en la Université Paris 8, en City University of New York y en la City, University of London, entre otras instituciones. Se ha especializado en el estudio de las músicas populares y la música en el audiovisual, destacando la edición de libros colectivos y la monografía *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010).

Teresa Fraile Prieto enseigne au Département de Musicologie de l'Université Complutense de Madrid. Elle est titulaire d'un doctorat en Musicologie, Licence-Maîtrise en Histoire de l'Art et l'Histoire de la Musique. Elle a été professeur d'expression musicale à l'Université d'Extremadura (2007-2017), présidente de la Société d'Etnomusicologie et chercheuse invitée à l'Université Paris8, à la City University of New York et à la City, University of London, entre autres institutions. Son domaine d'intérêt comprend l'étude de la musique populaire et de la musique audiovisuelle, en soulignant l'édition de livres collectifs et la monographie *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010).

Teresa Fraile Prieto is Lecturer at the Department of Musicology of the Complutense University of Madrid. She holds a PhD in Musicology, a Bachelor in Art History and in Music History. She has been Lecturer of Musical Expression at the University of Extremadura (2007-2017), President of the Society of Ethnomusicology and Visiting Scholar at the Université Paris8, at the City University of New York and at the City, University of London, among other institutions. Her research focuses on the study of popular music and music in the audiovisual, subjects on which she has published several edited volumes and the monograph *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010).

Teresa Fraile Prieto insegna presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università Complutense di Madrid. Ha un dottorato in Musicologia, una laurea in Storia dell'Arte e in Storia della Musica. È stata docente di espressione musicale presso l'Università dell'Extremadura (2007-2017), presidente della Sociedad de Etnomusicología e ricercatrice in visita all'Université Paris 8, alla City University di New York e alla City, Università di Londra, tra altre istituzioni. Il suo campo di interesse comprende lo studio della musica e della musica popolare nell'audiovisivo, temi a cui ha dedicato l'edizione di libri collettivi e la monografia *Música de cine en España: señas de identidad en la banda sonora contemporánea* (Diputación de Badajoz, 2010).



María García Celdrán

e-mail: maria.garcia27@um.es

María García Celdrán es Doctoranda en educación en el programa de Investigación para la Mejora de la Educación en las Enseñanzas Específicas de la Universidad de Murcia. Graduada en Educación Primaria e Infantil. Posee así mismo el Máster de Formación del Profesorado y es titulada Profesional en música en la especialidad de piano por el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. Actualmente es profesora de educación musical y otras áreas en un colegio. Ha participado en diversos congresos. Sus investigaciones, publicaciones y propuestas pedagógicas están relacionadas con la música, la educación y la cultura audiovisual.

María García Celdrán est étudiante de doctorat en Éducation dans le cadre du Programme de recherche sur l'amélioration de l'éducation dans les enseignements spécifiques de l'Université de Murcie. Diplômée en éducation primaire et infantile. Elle possède également le Master de Formation du Professeur et est intitulée Professionnelle en Musique dans la spécialité de piano par le Conservatoire Professionnel de Musique de Carthagène. Elle est actuellement professeur de musique et d'autres matières dans un collège. Elle a participé à divers congrès en tant qu'auditrice et conférencière. Ses recherches, publications et propositions pédagogiques portent sur la musique, l'éducation et l'audiovisuel.

María García Celdrán is a PhD student in Education within the Research Program for the Improvement of Education in Specific Teachings at the University of Murcia. She holds a degree in Primary and Child Education and a Master's Degree in Teacher Training. She is also a qualified Professional in music in the piano speciality by the Professional Conservatory of Music of Cartagena. She currently teaches Music Education in highschool. She has participated in various conferences related to her research interests. Her research, publications and pedagogical proposals are related to music, education and the audiovisual.

María García Celdrán, laureata in Magistero, laurea specialistica in Formazione del Professorato, è dottoranda in educazione nel programma di Ricerca per il Miglioramento dell'Educazione negli Insegnamenti Specifici dell'Università di Murcia. È diplomata in musica - specialità piano - presso il Conservatorio Professionale di Cartagena. Attualmente è insegnante di educazione musicale nella scuola secondaria. Ha partecipato a diversi congressi sui temi che costituiscono il suo ambito di interesse: la musica, l'educazione e l'audiovisivo, temi che sono il centro della sua ricerca, delle sue pubblicazioni e delle sue proposte pedagogiche.



Begoña Gutiérrez Martínez

e-mail: begonagutierrezmartinez@gmail.com

Begoña Gutiérrez Martínez es Doctora en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Complutense de Madrid. Colabora con el Grupo de Investigación Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos Teóricos y Metodológicos (ATAD) del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la UCM. Como investigadora invitada ha realizado una estancia en The University of Texas at Austin. Es licenciada en Comunicación Audiovisual (Universitat de València) y máster en Periodismo Multimedia Profesional (UCM). Sus textos han sido publicados en la *Revista Plop*, en *Trama & Fondo* y en distintos libros colectivos como *Creaciones Audiovisuales Contemporáneas* (2014), *¿Qué es el cine?* (2018) y *Entender el Artivismo* (2019). Ha impartido clases de Narrativa Cinematográfica y Análisis Cinematográfico en la Universidad Rey Juan Carlos.

Begoña Gutiérrez Martínez est Docteur en Théorie, Analyse et Documentation Cinématographique par l'Universidad Complutense de Madrid. Elle collabore avec le Groupe d'Investigation Analyse du Texte Audiovisuel. Développements théoriques et méthodologiques (ATAD) du département de Communication Audiovisuelle et Publicité II de l'UCM. Comme chercheuse invitée, elle a réalisé un séjour à The University of Texas à Austin. Elle est diplômée en Communication Audiovisuelle (Universitat de València) et master en Journalisme Multimédia Professionnel (UCM). Ses textes ont été publiés dans les magazines *Revista Plop* et *Trama & Fondo*, ainsi que dans des différents livres collectifs tels que *Creaciones Audiovisuales Contemporáneas* (2014), *¿Qué es el cine?* (2018) et *Entender el Artivismo* (2019). Elle a donné des cours de Narrative Cinématographique et Analyse Cinématographique à l'Universidad Rey Juan Carlos.

Begoña Gutiérrez Martínez holds a PhD in Theory, Analysis and Cinematographic Documentation (Universidad Complutense de Madrid) and is a member of the research group Analysis of the Audiovisual Text. Theoretical and Methodological Developments (Department of Audiovisual Communication and Advertising, UCM). She was a Visiting Scholar at the University of Texas, Austin. Her articles about TV series, cinema and music have been published in *Revista Plop*, *Trama & Fondo*, and in the volumes *Current Audiovisual Creations*, *¿Qué es el cine?* and *Entender el Artivismo*. She has taught Narrative Cinema and Film Analysis (Universidad Rey Juan Carlos).

Begoña Gutiérrez Martínez ha un Dottorato in Teoria, Analisi e Documentazione Cinematografica (Universidad Complutense de Madrid). Collabora con il Gruppo di Investigazione Análisi del Testo Audiovisivo. Sviluppi Teorici e Metodologici (ATAD) del dipartimento di Comunicazione Audiovisiva e Pubblicità II dell'UCM. Come ricercatrice ospite ha realizzato un soggiorno presso la University of Texas at Austin. Ha una laurea in Comunicazione Audiovisiva (Universitat de València) e un master in Giornalismo Multimedia Professionale (UCM). I suoi testi sono stati pubblicati nella *Revista Plop*, in *Trama & Fondo* e in diversi libri collettivi come *Creaciones Audiovisuales Contemporáneas* (2014), *¿Qué es el cine?* (2018) ed *Entender el Artivismo* (2019). Ha insegnato Narrativa Cinematografica e Análisi Cinematografico (Universidad Rey Juan Carlos).



Clara Janés

e-mail: i.clarajanes@gmail.com

Clara Janés es Licenciada en Filosofía y Letras y Maître ès arts en Literatura comparada por la Universidad de París-Sorbona. De su dilatada creación poética, traducida a más de veinte idiomas, cabe destacar *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) y *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traductora prolífica (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield y William Golding, entre otros), es auto-ra asimismo de una abundante obra en prosa, que comprende el ensayo (como *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, 1996, *La palabra y el secreto*, 1999, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, 2010) y la novela (con *Los caballos del sueño*, 1989, y *El hombre de Adén*, 1991). Recientemente ha sido elegida Académica de la RAE, donde ocupará el sillón U.

Clara Janés a une Licence ès Lettres et a reçu son diplôme de maîtrise en littérature comparée à l'Université de Paris-Sorbonne. Sa vaste création poétique comprend des oeuvres telles que *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) et *ψ o el jardín de las delicias* (2014) et a été traduite en plus de vingt langues. Traductrice prolifique (de Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield et William Golding, entre autres), elle a également publié de nombreux ouvrages en prose, y compris des essais, par exemple *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), et *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) ainsi que des romans tels que *Los caballos del sueño* (1989) et *El hombre de Adén* (1991). Elle a récemment été élue membre de l'Académie espagnole de la langue.

Clara Janés holds a degree in Philosophy and an MA in Comparative Literature from the University of Paris-Sorbonne. Her wide poetic production includes works such as *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) and *ψ o el jardín de las delicias* (2014), and has been translated into more than twenty languages. She is a prolific translator (texts by Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield and William Golding, among others). She has also published numerous works in prose, essays, e.g. *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), and *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) as well as novels such as *Los caballos del sueño* (1989) and *El hombre de Adén* (1991). Since 2015 she is a member of the Royal Spanish Academy.

Clara Janés è Laureata in Lettere e Maître ès Arts in Letteratura comparata presso l'Università di Parigi-Sorbonne. Della sua vasta opera poetica, tradotta in più di venti lingue, si segnalano *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) e *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traduttrice prolifica (testi di Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield et William Golding, tra altri). Clara Janés è anche autrice di una ampia produzione in prosa, con saggi come *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010), e romanzi come *Los caballos del sueño* (1989) o *El hombre de Adén* (1991). Nel 2015 è stata eletta membro della Real Academia de la Lengua Española (RAE).



Marcelo Jaume

e-mail: marcelo.jaume@uv.es

Marcelo Jaume es Doctorando en Pensamiento Filosófico Contemporáneo en la Universidad de Valencia. Licenciado en Historia del Arte por la misma universidad y titulado en Musicología por el Conservatorio Superior de Música de Valencia, ha impartido seminarios en ambos centros sobre diversos aspectos relacionados con la estética musical. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y colaborado en publicaciones como *Fedro*, *Laoconte*, *Correspondencias* y *Cultural Resuena*.

Marcelo Jaume est Doctorant en Pensée Philosophique Contemporaine de l'Université de Valence, diplômé en histoire de l'art de la même université et en musicologie du Conservatoire supérieur de musique de Valence, il a animé des séminaires dans les deux centres sur divers aspects de l'esthétique musicale. Il a participé à des congrès nationaux et internationaux et a collaboré à des publications telles que *Fedro*, *Laoconte*, *Correspondencias* et *Cultural Resuena*.

Marcelo Jaume is a PhD Student in Contemporary Philosophical Thought at the University of Valencia. He has a degree in Art History from the same university and a degree in Musicology from the Conservatorio Superior de Música de Valencia. He has taught seminars in both centers on aspects related to musical aesthetics. He has participated in national and international conferences and has collaborated in publications such as *Fedro*, *Laoconte*, *Correspondencias* and *Cultural Resuena*.

Marcelo Jaume è dottorando in filosofia contemporanea presso l'Università di Valencia. È laureato in Storia dell'Arte presso la stessa università e in Musicologia presso il Conservatorio Superiore di Valencia. Ha tenuto seminari in entrambi i centri su vari aspetti legati all'estetica musicale. Ha partecipato a conferenze nazionali e internazionali e ha collaborato a pubblicazioni come *Fedro*, *Laoconte*, *Correspondencias* and *Cultural Resuena*.

**Josep Pedro**

e-mail: josep.pedro.ca@gmail.com

Josep Pedro es licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia) con premio extraordinario, máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (Universidad Complutense de Madrid) con beca La Caixa, e investigador predoctoral (contrato FPU) en el Departamento de Periodismo III (UCM). Ha publicado textos en revistas como *Atlantic Studies*, *LASPM Journal*, *The Journal of Texas Music History*, *CIC*, *REN* y *Síneris*, y en libros colectivos como *The Handbook of Texas Music* (2012), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016), *Talking Back to Globalization: Texts and Practices* (2016), *Con la música a otra parte... Entre política y sociedad* (2016), y *Jazz and Totalitarianism* (2017).

Josep Pedro possède un diplôme en Communication Studies (Université de Valence) avec les honneurs, et il a une maîtrise en Sociocultural Analyse des Connaissances et de la Communication (Universidad Complutense de Madrid) avec une bourse La Caixa. Il est actuellement chercheur pré-doctoral (avec un contrat FPU) au Département de Journalisme III (UCM). Il a publié dans des revues telles que *Atlantic Studies*, *LASPM Journal*, *The Journal of Texas Music History*, *CIC*, *REN* et *Síneris*, et dans anthologies comme *The Handbook of Texas Music* (2012), *Talking Back to Globalization: Texts and Practices* (2016), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016), *Con la música a otra parte... Entre política y sociedad* (2016), et *Jazz and Totalitarianism* (2017).

Josep Pedro holds a five-year degree in Film and Media studies, and a Master's degree in Sociocultural Analysis of Knowledge and Communication (Universidad Complutense de Madrid) funded by a La Caixa grant. He is currently a pre-doctoral researcher (FPU contract) at the Department of Journalism III (UCM). His publications have appeared in journals such as *Atlantic Studies*, *LASPM Journal*, *The Journal of Texas Music History*, *CIC*, *REN*, and *Síneris*, as well as in collective books such as *The Handbook of Texas Music* (2012), *Talking Back to Globalization: Texts and Practices* (2016), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016), *Con la música a otra parte... Entre política y sociedad* (2016), and *Jazz and Totalitarianism* (2017).

Josep Pedro ha una laurea in comunicazione audiovisiva (Università di Valencia) con premio straordinario, e un master in Analisi Socio-culturale di Conoscenza e Comunicazione (Università Complutense di Madrid) con una borsa di studio La Caixa. Attualmente è ricercatore pre-dottorato (con contratto FPU) presso il Dipartimento di Giornalismo III (UCM). Ha pubblicato in riviste come *Atlantic Studies*, *LASPM Journal*, *The Journal of Texas Music History*, *CIC*, *REN* e *Síneris*, e in antologie come *The Handbook of Texas Music* (2012), *Talking Back to Globalization: Texts and Practices* (2016), *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter* (2016), *Con la música a otra parte... Entre política y sociedad* (2016), e *Jazz and Totalitarianism* (2017).



Irene Valle Corpas

e-mail: irenevalle1991@gmail.com

Irene Valle Corpas es doctora en Historia y Artes por la Universidad de Granada. Además trabaja en varios proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Economía y Empresa, uno de ellos en la Universidad Pompeu Fabra, centro en el que realizó Máster en Estudios Comparados en Literatura Arte y Pensamiento. Ha publicado artículos sobre historiografía del arte y sobre arte contemporáneo y espacio urbano y actualmente es becaria en la Residencia de Estudiantes de Madrid en la modalidad de investigación.

Irene Valle Corpas est Docteure en histoire et arts de l'Université de Grenade. Elle travaille également sur plusieurs projets de recherche financés par Ministerio de Economía y Empresa, dont l'un à l'Université Pompeu Fabra, où elle obtenu sa Maîtrise en Études comparatives en littérature, art et pensée. Elle a publié des articles sur l'historiographie de l'art et sur l'art contemporain et l'espace urbain et est actuellement chercheuse à la Residencia de Estudiantes, à Madrid.

Irene Valle Corpas holds a PhD in History and Arts from the University of Granada. She also works on several research projects funded by Ministerio de Economía y Empresa, one of them at the Pompeu Fabra University, where she obtained her Master's degree in Comparative Studies in Literature, Art and Thought. She has published articles on art historiography and on contemporary art and urban space and is currently a Research fellow at the Residencia de Estudiantes in Madrid.

Irene Valle Corpas ha un dottorato in Storia e Arti dell'Università di Granada. Lavora su diversi progetti di ricerca finanziati dal Ministerio de Economía y Empresa, uno dei quali presso l'Università Pompeu Fabra, dove ha ottenuto il Master in Studi Comparativi in Letteratura, Arte e Pensiero. Ha pubblicato articoli sulla storiografia dell'arte e sull'arte contemporanea e lo spazio urbano ed è attualmente ricercatrice presso la Residencia de Estudiantes di Madrid.



Enrique Vaquerizo Domínguez

email: e_vd82@hotmail.com

Enrique Vaquerizo Domínguez es Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Periodismo e Historia por la Universidad de Sevilla. Especialista en comunicación digital y corporativa y con estudios superiores en Comunicación, Comercio Exterior y Cooperación al Desarrollo. Ha simultaneado el trabajo en diversos campos de la comunicación, con la labor de periodista *freelance* además de con la actividad docente especializada en comunicación social en la Universidad Camilo José Cela. Sus investigaciones se han centrado en el campo de migración, la cultura y el uso de nuevas tecnologías.

Enrique Vaquerizo Domínguez est Docteur en Sciences de l'information par l'Université Complutense de Madrid et a une License en Journalisme et Histoire par l'Université de Séville. Spécialiste en communication digitale et d'entreprise et avec des études supérieures en communication, commerce extérieur et coopération au développement. Il a combiné des travaux dans divers domaines de la communication, avec le travail d'un journaliste indépendant, en plus de l'activité d'enseignement spécialisée en communication sociale de l'Université Camilo José Cela. Ses recherches ont porté sur les domaines de la migration, de la culture et de l'utilisation des nouvelles technologies.

Enrique Vaquerizo Domínguez holds a PhD in Communication from the Complutense University of Madrid and a Degree in Journalism and History from the University of Seville. A specialist in digital and corporate communication, he also holds degrees in Communication, Foreign Trade and Development Cooperation, has worked in various fields of communication as a freelance journalist and teaches Social Communication at the Camilo José Cela University. His research has focused on the fields of migration, culture and the use of new technologies.

Enrique Vaquerizo Domínguez, laureato in Giornalismo e Storia presso l'Università di Siviglia, è dottore in Scienze dell'Informazione (Università Complutense di Madrid). Specialista in comunicazione digitale e aziendale e con studi superiori in Comunicazione, Commercio estero e Cooperazione allo sviluppo, ha lavorato in vari settori della comunicazione come giornalista *freelance* oltre ad insegnare Comunicazione sociale presso l'Università Camilo José Cela. La sua ricerca è centrata sul campo della migrazione, della cultura e dell'uso delle nuove tecnologie.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Sólo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de emiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que sólo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores sólo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship Peer review

By submitting a text for publication in the journal *EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topías. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topías. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará sólo en caso estrictamente necesario. Sólo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Citas bibliográficas

Paréntesis, apellido del autor, coma, año de edición, dos puntos, un espacio, número de la página, donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 2011: 79).

según señala Minkenberg (2011: 79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 2011: 79).

Como observa Minkenberg (2011: 79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), *Título de la obra* (en cursiva), lugar de edición: editorial.

Ejemplo:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

En el caso de que se trate de un libro colectivo, se incluirá «ed.» o «coord.» entre el nombre y el año. Además, se incluirá el nombre y apellido de todos los editores o coordinadores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), Título del capítulo, Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra com-

pleta, título de la obra completa (en cursiva), lugar de edición, editorial, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del (año de publicación), Título del artículo, *Título de la revista* (en cursiva), volumen de la revista, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título* (en cursiva), paréntesis, *título original* (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplos:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

«El actor de *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 2011 : 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant :

Livres :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre* (en italiques), lieu de publication: maison d'édition.

Exemple :

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera « éd. » ou « coord. » entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (éd.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London : Routledge.

Chapitres de livre :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), titre du chapitre, prénom et nom de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète* (en italiques), lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), « La revolución musical de Occidente », *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit : NOM, Prénom (année de publication), « Titre de l'article », *Titre de la revue* (en italique), numéro du volume, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva (2009), « Lo personal es político », *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre* (en italiques), parenthèses, *Titre original* (en italiques), metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008) ... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References

References within the text will follow the following format:

Within parenthesis include the following information: author's surname, comma, year of publication, colon, space, page number. If the reference refers to a book, page numbers may be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 2011: 79) ...
according to Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

When the quotation text has a length greater than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, a list of reference sources used should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, author's name (year of publication) *Title of the book* (in italics), place of publication: publisher.

Example:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

In the event that it is a book containing a collection of authors, you should include «ed.» or «coord.» between the name of the author(s) and the year. In addition, include the last name and name of all editors or coordinators.

Example:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Book chapters:

SURNAME, author's name (year of publication), Title of the chapter, Name and Surname of the author(s) *complete title of book* (in italics), place of publication, publisher, «pp.» followed by first and last pages of the chapter with a hyphen between them.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Journal articles:

They should indicate the following:

SURNAME, Name (year of publication), Article Title, *Journal title* (in italics), volume number, pages.

Example:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films:

When citing a movie, be referenced as follows: *Title* (in italics), parentheses, *Original title* (in italics), director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive* (*El espíritu de la colmena*, Víctor, Erice, 1973) ...»

TV series will be cited in a similar way, replacing the director by the creator and year of implementation by the period of years covered by the seasons of the series.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice.

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, anno di edizione, due punti, uno spazio, numero della pagina, dove si incontra la nota e chiusura parentesi. Se il riferimento é a tutta l'opera, si potrà omettere il riferimento al numero delle pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 2011: 79) ...

secondo Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

Quando il riferimento al testo è lungo più di tre linee, si introdurrà come nota all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman, 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà una relazione sulla bibliografia utilizzata.

Il formato per le note sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), *Titolo*, città: editore.

Esempio:

CHERCHI USAI, Paolo (2008), *David Wark Griffith*, Milano: Il Castoro.

Nel caso in cui si tratti di un libro collettivo, si includerà <<ed.>> o <<coord.>> tra il nome e l'anno. Inoltre, si includerà il nome e cognome di tutti gli editori e coordinatori.

Esempio:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo del capitolo, Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa, titolo dell'opera completa (in corsivo), luogo di edizione, editoriale, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo dell'articolo, *Titolo della rivista* (in corsivo), volume della rivista, pagine.

Esempio:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Film:

Nel momento in cui si deve citare un film, si farà nella modalità seguente: *Titolo* (in corsivo), parentesi, *Titolo originale* (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno sostituendo il regista per il realizzatore, e l'anno di realizzazione per gli anni totali dai quali si trasmette l'emissione della serie.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

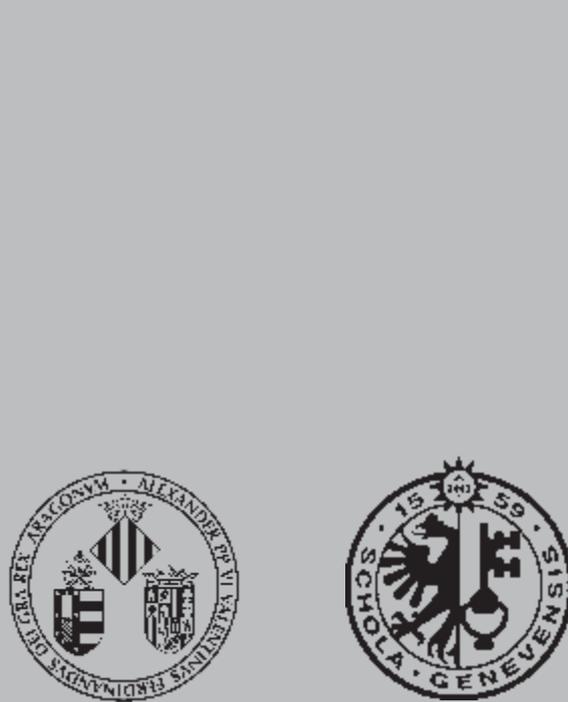
Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



9 772174 845008



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org