

En el epílogo, la autora reflexiona a modo de conclusión de diversos temas, destacando la colaboración directa que tuvo de distintos payadores (en concreto, Víctor Di Santo, José Curbelo y Marta Suint) para realizar el trabajo de investigación que dio origen a este libro, y el avance paralelo que tuvo esta temática dentro de la academia en aquel período, junto con la importancia de una mirada interdisciplinaria para abordar y entender el fenómeno de la payada. A este le siguen varias páginas de material gráfico, donde encontramos ilustraciones, afiches de actividades, y fotografías de payadores en distintas instancias. El libro termina con los apéndices, que permiten al lector una mayor comprensión global de sus contenidos. Si bien el texto está acompañado constantemente de versos, la primera parte de los apéndices está dedicada exclusivamente a la transcripción de contrapuntos de payadores rioplatenses, tanto entre ellos como con sus pares extranjeros, muchos de estos van acompañados con párrafos explicativos de los mismos. A ello se le suma un glosario de conceptos criollos, los que aparecen destacados en negrita a lo largo del libro, y una nómina e índice onomástico de payadores, trovadores y troveros (sin explicitar el porqué de esta diferenciación conceptual).

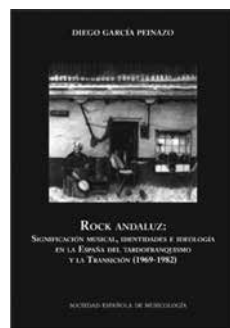
Aun cuando Moreno expone las ideas con claridad y fluidez, a ratos la lectura puede tornarse un poco pesada producto de diversas reiteraciones temáticas en las distintas partes del libro. Sin embargo, estas cumplen la función de enfatizar ciertos aspectos de la payada rioplatense, así como algunos hitos centrales de su historia. Por otro lado, el libro supone una lectura propiamente académica, y resultará de especial interés para quienes quieran estudiar el tema a fondo, ya sea respecto de la payada en Argentina y Uruguay como en el contexto iberoamericano en general. Esto ya que nunca pierde de vista el plano internacional, haciendo constantemente referencias a la realidad de la improvisación en otros países para nutrir la perspectiva con que se mira la payada de la región. Este libro no solo entrega contenidos acuciosos, análisis de diversas fuentes y una revisión bibliográfica extensa acerca de sus temáticas centrales, sino que también plantea el desafío de observar y estudiar el canto poético improvisado en nuestro propio país, tanto desde dentro como en su relación con los fenómenos similares que se desarrollan en Latinoamérica.

Marianne Rippes Salas
 Instituto de Historia
 Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
 mcrippes@gmail.com

Diego García Peinazo. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017, 437 pp.

No resulta sencillo encontrar libros en castellano que se planteen comprender procesos históricos y culturales desde el análisis musical. Tampoco lo es que articule en su análisis no solo los sonidos involucrados, sino también los otros aspectos del fenómeno musical. Sin embargo, justamente esta publicación se preocupa también por los polos de la producción y la recepción, si se considera el modelo de Jean-Jacques Nattiez¹, o por los comportamientos y los conceptos, tomando en cuenta la propuesta de Alan Merriam². Y no de una manera superficial, sino que integrando plenamente los distintos componentes musicales para el estudio del rock andaluz entre 1969 y 1982.

El autor, musicólogo y actual profesor de la Universidad de Córdoba (España), obtuvo su doctorado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo en 2016. Bajo el título original *El rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*, su tesis doctoral fue distinguida con un sobresaliente *cum laude*, y le valió el Premio de Musicología en su modalidad Tesis Doctorales



¹ Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Traducción de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.

² Merriam, Alan. 2006. *The Anthropology of Music*. 6ta edición. Evanston: Northwestern University Press.

de la Sociedad Española de Musicología. Este galardón posibilitó, entre otros aspectos, la reedición del escrito en el libro que aquí se reseña.

En el volumen, García Peinazo se plantea abordar el fenómeno del rock andaluz, entendiéndolo como una manifestación relevante en el devenir de la música popular en el complejo marco de las reivindicaciones de los nacionalismos subestatales de la España de la Transición (p. 20), y relacionarlo con la historia cultural del periodo 1969-1982 en España (p. 17). Para conseguirlo, el libro se plantea examinar las razones de la consolidación de la etiqueta “rock andaluz” en la industria discográfica y las estéticas a las que hace referencia (p. 18), interpretar, desde la significación musical, el notable impacto en audiencias y la aclamación popular de determinados grupos de rock andaluz (p. 19), y examinar los conflictos y negociaciones en la aceptación de lo popular andaluz (particularmente flamenco) como estandarte necesario para la construcción de un rock con raíces (p. 19).

El libro se divide en una sección de agradecimientos, un prólogo a cargo de Julio Ogas (uno de los profesores guía del doctorado del autor en Oviedo), una introducción, seis capítulos, un epílogo, un listado de referencias separadas por tipo, tres apéndices, y cinco índices: de ejemplos, de figuras, de tablas, onomástico y general. En la introducción se presenta un estado del arte y la consecuente fundamentación de la necesidad de un nuevo estudio. También se elabora el marco conceptual del libro en torno a los conceptos de ideología e identidad, y se plantean algunas consideraciones teóricas en torno a la música popular, el análisis musical y la historia cultural. Además se exponen los objetivos y la metodología empleada, fundamentalmente basada en el análisis semiótico-musical según las propuestas de Philip Tagg y Julio Ogas, la interpretación hermenéutica y el estudio de fuentes documentales, tanto orales como hemerográficas. Todo esto, entiendo que cualquier análisis estará siempre mediado por las interpretaciones desde el presente (p. 34).

En el primer capítulo el autor realiza una breve reseña histórica de la política, sociedad y cultura andaluza durante el periodo en cuestión y una categorización crítica de las músicas en Andalucía, entre las que se cuentan el flamenco, el jazz-flamenco, la copla, la música moderna (*rock and roll*, *twist*, *beat*), la canción de autor, la música de carnaval, el folclore y el rock en sus múltiples variantes. También aborda las distintas conceptualizaciones en torno al binomio “rock” y “andaluz” que surgieron durante las décadas de los sesenta y los setenta, como por ejemplo “flamenco ye-yé”, “flamenco rock”, “rock el sur”, “rock con raíces”, “beat gitano” y “rock andaluz”, entre muchas otras. En este punto el autor aclara que, por un lado, cualquier categoría que implique una cuestión territorial traerá consigo un proceso de totalización, y por otro, que el concepto “rock” tampoco está libre de dificultades en su definición en cuanto a su deriva histórica, geopolítica y cultural (p. 68). En este sentido, analiza particularmente las narraciones y mitos fundacionales en torno al rock andaluz e indica nuevos antecedentes que sitúan la relación entre el rock y lo andaluz desde la década de los cincuenta. Por último, García Peinazo indica que el rock andaluz se vivenció como el “estilo propio”, el “adentro”, “el indicador de estilo”, mientras que lo andaluz (principalmente lo flamenco, pero también la copla, lo islámico y lo árabe) como “el otro estilo”, el “afuera”, “la sinécdoque de género”. Aunque con límites bastante movibles, de modo que lo andaluz funciona como un “afuera” que se integra hacia el “adentro” (p. 95).

Tomando como objeto de estudio la canción grabada, en el segundo capítulo se analizan las convergencias estilísticas en el rock andaluz. Para esto el autor presta atención a los elementos significativos que connoten aspectos identificadores de lo andaluz y del rock, y a sus confluencias y complejidades estéticas en los distintos parámetros de expresión musical. En cuanto a los parámetros rítmicos, destacan las disonancias métricas, los “compases de doce” flamencos, las hemíolas y el *groove*. En relación con los parámetros de timbre, se abordan los aspectos de instrumentación como los distintos usos de la guitarra flamenca, los efectos empleados como la distorsión, el *delay* y el *wah-wah*, y la distribución virtual-espacial. Respecto de los parámetros de expresión vocal, se examina la utilización del grito, el ayeo, el “quejío” y de melismas, además de la utilización del castellano y las complejidades políticas en torno a la copla. Por último, en cuanto a los parámetros modales, se repasa el empleo de los modos eólico, frigio y frigio con tercera mayor (similar al modo *hijaz* árabe), la bimodalidad, los *power chords*, los patrones armónicos “bVI - bVII - i”, “(bIII) - bII - I” y especialmente la cadencia “bII - i” (con i menor) y sus posibles connotaciones políticas.

El tercer capítulo corresponde al análisis del disco *Recuerdos de mi tierra* (1979) del grupo cordobés Mezquita como caso para profundizar en los aspectos tratados en el capítulo anterior. De esta manera, el autor revisa la actividad musical de la ciudad de Córdoba durante la década de los setenta, analiza la estructura de las seis canciones del elepé, y examina las alusiones musicales que hacen referencia a Córdoba, al pasado islámico y a lo andaluz. Por último, se comenta cómo “la modernidad se plantea

a través de la experimentación progresiva con la tradición, una tradición que se articula de manera eminentemente urbana” (p. 211).

En el cuarto capítulo se abordan los conflictos en torno a la autenticidad del rock andaluz, visitando lo expresado por músicos, productores, la industria y la crítica. Por medio de nuevos aspectos teóricos acerca de autenticidad, García Peinazo se basa en lo planteado por Allan Moore para proponer el concepto de “autenticidades múltiples”, el que intenta contestar qué, a quién, por qué, cuándo, dónde y cómo se autentica, en este caso, el rock andaluz. En este sentido, el autor propone observar cómo operan diferentes formas de autenticidad, distinguiendo además la manera en que estas autenticidades se relacionan entre sí (p. 215). Bajo este marco, se estudia la exaltación de la identidad andaluza y la paradójica exclusión de lo anglosajón, la idea del rock como motor crítico y respetuoso de la tradición, la pretensión de seriedad en el tratamiento de los elementos flamencos como estrategia de legitimación del rock andaluz y las disputas por la forma en que esa tradición debía de ser experimentada y traducida.

A partir del disco *El Patio* (1975) de Triana, el capítulo quinto se aproxima a los conflictos presentados en el capítulo cuarto por medio del análisis de la significación musical. En este sentido, se abordan aspectos de la recepción del elepé, su canonización y los elementos de autenticidad en juego. También se dedica una sección a los aspectos vocales y de persona musical según los postulados de Allan Moore y Philip Tagg en Jesús de la Rosa, tecladista y voz principal del grupo Triana, y se realizan algunas comparaciones con la banda inglesa King Crimson.

En el último capítulo se revisa cómo buena parte de las consideraciones de autenticidad en torno al rock andaluz generaron un marco de diversas exclusiones simbólicas, en el sentido de que se validaron ciertas prácticas musicales como más auténticas que otras que no incluían, en términos estilísticos, aquellos elementos canonizados del rock andaluz, estudiados en el primer capítulo. Esta problemática es examinada en la segunda parte del capítulo mediante el caso de la banda The Storm y su disco homónimo (1974). Mediante este capítulo, el autor constata que la hibridación deviene en un paradójico acto de autenticidad y pureza (p. 325).

Por último, en el epílogo se resumen los aspectos más importantes del libro, se dan algunas perspectivas de los tres discos analizados y se proponen algunas circunstancias finales en torno a la relación entre historia cultural y análisis musical, de modo que “el análisis musical se presenta como una *puerta que se abre* a otras formas de comprensión de procesos históricos, políticos e identitarios, y como una disciplina de *puertas abiertas* a otros campos de estudio de la música popular” (p. 337, cursivas en el original).

A lo largo del libro se pueden observar dos paradigmas principales que subyacen a la investigación. Por un lado, el paradigma tradición-modernidad con el que García Peinazo enfrenta el rock, moderno, con lo andaluz, tradicional (p. 177). Si bien el autor muestra a lo largo del primer capítulo algunas procedencias de las músicas denominadas como andaluzas, y como se muestra en el capítulo quinto el eje tradición-modernidad fue parte de los discursos del periodo estudiado, hizo falta una aproximación más crítica a este paradigma por parte del autor. Esto, debido a que las músicas producidas por la industria cultural también tienen o fundan tradiciones³, y en el sentido de que el juego de autenticidades en torno a lo andaluz ha sido, del mismo modo, parte de los discursos de la modernidad.

Por otro lado, se observa el paradigma identidad-diferencia articulado en torno a los elementos estilísticos del rock andaluz y sus identificaciones como tal. Sin embargo, es el mismo autor quien se encarga de discutir este paradigma, haciendo notar las canonizaciones y exclusiones que se dieron en torno a la idea del rock andaluz. En este sentido, resulta muy relevante la problematización del capítulo sexto, así como también el situar los inicios del binomio “rock” y “andaluz” al menos en la década de los cincuenta. En este punto, si bien el autor toma el concepto de hibridación de García-Canciani, muestra sus limitaciones en cuanto este elude cuestiones de poder y desigualdad, de modo que no todos la pueden practicar con el mismo grado ni la misma libertad (p. 325).

Otra de las contribuciones ideacionales del libro tiene que ver con la consideración, mediante el estudio de género concreto, de la música como un signo (en el sentido semiótico) social, cultural e históricamente situado, de modo que no se interpreta de igual manera para todos. En esta línea, si Philip Tagg señala que los “indicadores de estilo” y las “sinécdoques de género” son signos mutuamente

³ Mendivil, Julio. 2016. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 58.

excluyentes⁴, García Peinazo argumentará cómo en el rock andaluz la línea que los divide se mueve históricamente y según quienes se encuentren en el polo estésico de esa música. Relacionado a esto, destaca también la revisión de los distintos significados, franquistas y antifranquistas, que los receptores le otorgaron a los sonidos del rock andaluz (pp. 175, 225 y 297, entre otras). De este modo, el autor visita especialmente la identificación de algunas sonoridades andaluzas, particularmente la copla, con el franquismo. De esto deriva su interesante interpretación del significado de la cadencia bII - i (menor) utilizada por el rock andaluz como elemento desestabilizador, subversivo y transgresor de un estereotipo reiterado en el imaginario sonoro de lo andaluz y español (pp. 175-176).

En cuanto a los aportes de tipo factual, destaca la recopilación de nombres, fechas e informaciones relevantes para la comprensión del rock andaluz. En este sentido, se valora la amplia revisión de fuentes hemerográficas (en el Apéndice I), orales inéditas (en el Apéndice II) y discográficas (en el Apéndice III). Se destaca también que las fuentes orales no solo incluyeron a músicos, sino también a productores, críticos, locutores, dueños de tiendas y otros actores, lo que constituye una consideración amplia de quienes participan en la producción (en cuanto poiesis) musical. Por su parte, la transcripción según notación tradicional pero sin ritmos de secciones vocales resulta altamente provechosa para la exposición de lo planteado en las distintas secciones del escrito. En general, el empleo de figuras, tablas y ejemplos es una buena ayuda a la comprensión de lo que desea explicar el autor. Asimismo, la redacción del autor es limpia y la estructuración del libro coherente, comenzando y concluyendo claramente cada uno de los capítulos.

Ténganse en cuenta, sin embargo, algunos pequeños comentarios pertinentes a los análisis realizados por el autor. En primer lugar, cuando el autor hace mención a la idea del *groove* en los compases de doce en el rock andaluz, indica que existen *tempi* similares en las canciones que está analizando (p. 114). Sin embargo, las piezas referidas varían entre ♩ = 72 y ♩ = 90, diferencia sustancial como para constituir velocidades semejantes. De todas maneras, esto no le quita validez a los demás elementos analizados en torno al *groove* y a las hipótesis de significado que el autor propone. Otro elemento problemático tiene relación con la consideración de las letras de las canciones. Si bien se realizan algunos análisis (pp. 153 y 175), el estudio del lenguaje verbal es más bien superficial y generalmente vinculado solo a alguna consideración respecto del idioma empleado, pese a la importancia que tienen las letras en la constitución de la canción grabada.

En lo que refiere a la edición, el libro cuenta con una buena encuadernación encolada y una diagramación cómoda para la lectura. Resulta especialmente útil el índice onomástico incluido al final del libro. Aunque cabe señalar que, en algunos casos, no se muestra la marca temporal con que sí cuentan la mayoría de los ejemplos. También hay algunas transcripciones que se muestran repetidas: 2.14 (p. 122), 2.20 (p. 165) y 2.21 (p. 166).

En síntesis, *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)* cumple con los propósitos que se plantea, constituyéndose como una referencia de calidad dentro de los estudios musicológicos en la actualidad. El autor, con un conocimiento actualizado del tema a abordar, los marcos conceptuales y la metodología empleada, no solo nos acerca al fenómeno del rock andaluz y la historia cultural de Andalucía y España del periodo 1969-1982, sino que también nos da luces de procesos de significación para la música en general.

Pablo Rojas Sahurie
Universidad de Chile
pablo.rojas.s@ug.uchile.cl

⁴ Tagg, Philip. 2013. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Edición e-book 2.4.2. Larchmont: Mass Media's Scholar's Press, p. 486.