La culpa fue del... jazz(aldia). O de cómo una ciudad se transforma en festival

(The Jazz(aldia) was to blame. Or how a city is transformed into a festival)

Díez Mintegui, Carmen[1]; Hernández García, Jone M.[2]
UPV/EHU. Fac. de Filosofía y CC. de la Educación. Dpto. Filosofía de los Valores y Antropología Social. Tolosa Hiribidea, 70. 20018 Donostia – San Sebastián
c.diez@ehu.es1; jm.hernandez@ehu.es2

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 329-364]

Recep.: 04.05.2009
Acep.: 01.02.2010

El artículo recoge las conclusiones de un estudio que analiza el Festival de jazz (Jazzaldia) de Donostia, a través de dos ejes fundamentales: el festival de la ciudad y la diversidad de vínculos que representa para la audiencia. Destaca el carácter de ritual del evento y su papel en la construcción de identidades individuales y colectivas, al congregar a un público muy heterogéneo.

Palabras Clave: Antropología de la música. Música de la ciudad. Nuevos rituales urbanos. Público y conciertos. Identidades locales. Música y emociones. Jazz.

Artikuluak Donostiako Jazzaldia aztertzen duen azterlan baten ondorioak jasotzen ditu, bi ardatz nagusiren bidez: hiriko jaialdia eta entzuleriari dakarzkion lotura ugariak. Ikuskizunaren errituzko izaera nabarmentzen da, baita horrek banakako eta taldeko identitateak eraikitzerakoan duen zeregina ere, publiko oso heterogeneoa biltzen duela kontuan hartuta.

Giltza-Hitzak: Musikaren antropologia. Hiri-musika. Hiriko errito berriak. Publikoa eta kontzertuak. Toki-identitateak. Musika eta emozioak. Jazza.

L'article présente les conclusions d'une étude sur le Festival de jazz (Jazzaldia) de Donostia-Saint Sébastien, analysé à travers deux axes fondamentaux : le festival de la ville et la diversité des liens qu'il représente pour l'audience. Il met l'accent sur le rituel de l'évènement et son rôle dans la construction d'identités individuelles et collectives, en rassemblant un public très hétérogène.

Mots-Clés : Anthropologie de la musique. Musique de la ville. Nouveaux rituels urbains. Public et concerts. Identités locales. Musique et émotions. Jazz.

INTRODUCCIÓN

Para comprender un fenómeno, una emergencia etnográfica o cualquier realidad social en la que se quiera profundizar, una parte importante de la antropología actual considera imprescindible tener en cuenta dos elementos: por un lado, la historia, es decir, el proceso a través del cual se ha configurado aquello que se quiere analizar, abordando así los fenómenos sociales como algo dinámico y en continuo cambio; por otro, la práctica o la acción humana que se muestra en continua relación dialéctica con las estructuras y sistemas sociales en los que se inserta. En el trabajo que aquí se presenta, la práctica, la acción humana, centrada en este caso en el público que acude al Festival de jazz de Donostia-San Sebastián[1] (más conocido actualmente como el Jazzaldia, su denominación en euskara) ha sido un elemento central, el eje sobre el que se ha realizado el trabajo, por lo que no nos extenderemos más en ello en esta introducción. Por el contrario, al objeto de situar a las y los posibles lectores, sí proporcionaremos algunas pinceladas de la historia del Jazzaldia, centrándonos exclusivamente en sus aspectos más significativos en relación al contenido del estudio que aquí se presenta.

La historia del Jazzaldia comenzó a mediados de los años sesenta, cuando un pequeño grupo de personas, amantes de la música y del jazz, presentó una propuesta al Centro de Atracción y Turismo de la ciudad. La idea fue aceptada y en el año 1966 se celebró la primera edición; a partir de esa fecha y hasta la actualidad, el Jazzaldia ha mantenido su cita anual durante más de cuarenta ediciones, a través de las cuales han pasado por el festival, salvo algunas excepciones, los grandes músicos de jazz en activo[2].

La historia de un evento de las características del Jazzaldia presenta muchas vertientes y conocerla en su complejidad y profundidad requerirá un gran esfuerzo. Para el propósito del trabajo que aquí se presenta[3], interesa sobre todo destacar de esa historia aquellos aspectos que tienen relación con la ciudad de Donostia, con sus habitantes y con el público del festival. Al examinar el Jazzaldia desde esta perspectiva se observan algunos ejes que aparecen como una constante a lo largo de los más de cuarenta años de su existencia. Estos ejes son tres: adaptación del Festival a los cambios sociales, presencia en dis-

1. Donostia-San Sebastián es el nombre oficial y completo de la ciudad; a lo largo de este artículo se utilizará exclusivamente Donostia que es la denominación más usual.

2. Donostiako Jazzaldia-Festival de jazz de San Sebastián, *40 años/urte*, San Sebastián: Donostiako Jazzaldia-Festival de jazz de San Sebastián, 2006.

3. Este artículo tiene como base un estudio más amplio que se realizó en el año 2007, a través de un convenio de colaboración entre la Dirección del Jazzaldia y el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social, de la UPV/EHU, al que pertenecen las dos autoras. Agradecemos a la dirección del Jazzaldia, en especial a su director Miguel Martín, su permiso para poder utilizar dicha investigación como punto de partida para la realización de este artículo. Igualmente, nuestro agradecimiento al equipo de alumnas/os (Oihane Amantegi, Irati Aranguren, Maddi García, Alaitz Mugika, María Ruíz, Javier Teiletxea, Lurdes Ubillos y Ainhoa Zabala) que colaboró en el estudio y en la realización del trabajo de campo, ya que sin su ayuda no hubiera sido posible abordar la importante recogida de datos que se llevó a cabo durante la edición 42 del Jazzaldia.

tintos espacios públicos emblemáticos de la ciudad y, por último, la continua y masiva aceptación del evento por parte del público.

A lo largo de sus más de cuatro décadas de historia, el Jazzaldia ha sido testigo de profundos cambios sociales en el contexto del País Vasco y en el del Estado español y ha sabido adaptarse a ellos. Se inició en pleno régimen franquista, superando los escollos y problemas que debía encarar toda iniciativa que pudiera suponer un cuestionamiento al orden socio-político establecido; vivió los intensos años de la transición, su revuelto clima político y su apertura a nuevas formas de vida y de expresión; logró permanecer cuando bajó su popularidad a partir de la segunda mitad de los ochenta hasta casi mediados de los noventa, momento en el que se produjo un giro en cuanto a ir convirtiéndose, poco a poco, en un evento que, como se intentará demostrar en las páginas siguientes, ha adquirido las características de punto de referencia del verano para una parte importante de la ciudadanía de Donostia.

En relación a la ubicación física del Jazzaldia hay que destacar dos elementos: por un lado, su identificación permanente con espacios como la plaza de la Trinidad, lugar enclavado en el corazón de la Parte Vieja donostiarra, que tiene múltiples usos pero que representa un icono, una importante referencia ligada al Festival de jazz. Y, por otro, el haber ido ocupando, dependiendo de las necesidades de aforo, pero también de los procesos de transformación vividos por el propio evento, otros espacios significativos y emblemáticos de la ciudad como fueron en su momento el polideportivo y el velódromo de Anoeta, las terrazas y los bajos del Ayuntamiento en la playa de La Concha o el propio salón de plenos del consistorio donostiarra. En ese proceso de adaptación y ocupación de espacios que han hecho que el Jazzaldia haya sido siempre algo visible y tangible en la vida de la ciudad, un hito decisivo fue el que el festival ocupara, a partir del año 2000, las terrazas de los denominados cubos del Kursaal y la playa de La Zurriola, enclavados en el barrio de Gros, muy cerca de la Parte Vieja, manteniendo además otros escenarios como la plaza de la Trinidad, teatro Victoria Eugenia, etc. En su edición de 2008 (edición 43) se desarrollaron actividades en un total de quince escenarios, algunos de ellos permanentes durante los seis días de duración del Festival y otros de forma ocasional[4].

Por último, en lo referente a la relación entre el Jazzaldia y su aceptación por parte del público a lo largo de los años, hay que destacar, junto a los dos elementos señalados anteriormente –los cuales no son algo aislado sino que resultan centrales de cara a conseguir dicha aceptación–, el hecho de que la organización del Festival haya sabido siempre combinar actuaciones que alternaban grupos de jazz aficionados pero de nivel, con figuras de reconocido prestigio. En las primeras ediciones del Festival, el pilar que lo sostuvo fueron los grupos de aficionados procedentes de distintos puntos del mundo, junto a unas pocas estrellas del jazz; a finales de los años setenta y durante gran parte de los ochenta, el Jazzaldia estuvo presidido por consagrados artistas y la demanda de

4. Para información más detallada sobre esas actividades ver http://www.Jazzaldia.com/ escenarios.php y http://www.Jazzaldia.com/revista%2043%20Jazzaldia%20tx.pdf

entradas para acudir a sus conciertos hizo que tuviera que acondicionarse primero el polideportivo, situado en la zona deportiva de Anoeta, e incluso el velódromo, muy cerca del anterior, ubicados ambos en uno de los extremos de la ciudad y bastante alejados del centro. Tras un periodo en el que el número de espectadores creció de forma muy significativa, y en el que cesó la participación de grupos de aficionados, dicha participación se recuperó y en la actualidad el Jazzaldia ofrece a los grupos locales un lugar junto a las figuras destacadas de la programación.

Como ejemplo de la acogida que tuvieron algunos de los conciertos programados en las primeras décadas del Jazzaldia, destaca en la edición número X (año 1975), que seis mil personas acudieran al concierto de Ella Fitzgerald; en la edición de 1979, B.B. King reunió a siete mil personas y en la de 1980 doce mil personas se congregaron para escuchar a Gato Barbieri. Hay que tener en cuenta que en aquellos años setenta era toda una novedad el que se congregara tal número de personas en un concierto, al contrario de lo que sucede en la actualidad.

Sin embargo, a finales de los ochenta y sin dejar de tener una presencia de público y una visibilidad social importante, el Festival de jazz de Donostia dejó de concentrar miles de personas y volvió a sus orígenes en la plaza de la Trinidad y en otros escenarios del centro de la ciudad. Fue un periodo de cambios y ajustes hasta que en la edición número XXVIII, en 1993, se le volvió a dar un giro festivo de ocupación de las calles y de presencia en espacios públicos. Este giro ha sido constante hasta la actualidad, más aún desde que, como se ha señalado, a partir del año 2000 se ocuparon los espacios que rodean al Palacio de Congresos (Auditórium del Kursaal) y la playa de La Zurriola. En este entorno se han venido instalando distintos escenarios en los que se ofrecen numerosos conciertos gratuitos, además de los que se siguen programando en los espacios cerrados y de pago. Ello ha tenido una clara influencia en la popularización del Jazzaldia; en este sentido, habría que señalar que en la 43 edición, año 2008, asistieron a los conciertos (según cifras aportadas por la organización) unas ciento cincuenta mil personas y actuaron un total de noventa y un grupos.

Tras este pequeño recorrido por la historia del Jazzaldia, nuestra propuesta es la de definir este evento como una tradición, inventada, por supuesto, al igual que todas las tradiciones, que debe ser considerada como un evento significativo dentro de las actividades del ciclo festivo y ritual de una ciudad como Donostia. Desde esta perspectiva ha sido abordado su análisis y esperamos que ello pueda apreciarse y demostrarse en las páginas que siguen.

1. MÚSICA, ANTROPOLOGÍA Y CONTEXTO URBANO

La antropología ha mantenido desde sus orígenes un cierto interés hacia el estudio de la música. Reconocer esto no es óbice para dar la razón a quienes han denunciado que, tradicionalmente, la música ha quedado relegada a un

segundo plano en el desarrollo de la disciplina; una afirmación que, por otra parte, pone en tela de juicio el holismo habitualmente atribuido a la mirada antropológica.

Parece ser que a la hora de completar los distintos estudios antropológicos en relación a las comunidades o colectivos objeto de análisis, la música, el conjunto de fenómenos musicales, no se consideraban, por lo general, aspectos relevantes de esa realidad. El conocimiento antropológico ha presumido de realizar un esfuerzo extra a la hora de elaborar sus teorías y explicaciones partiendo de un saber que le permitía tener en cuenta las múltiples y diversas piezas que componían sus comunidades de estudio. Sin embargo, la música no se contaba entre este conjunto de piezas.

Hoy en día podemos decir que la curiosidad hacia todo tipo de manifestaciones musicales se ha acrecentado, seguramente porque la música, y en general la sonoridad[5], está cobrando una importancia creciente en la estructuración de las sociedades contemporáneas como elemento de sociabilidad. Al hilo de esta idea conviene aclarar que como antropólogas y antropólogos nos interesa conocer no tanto qué es o en qué consiste la música sino, sobre todo el papel, la relevancia que ésta tiene para las personas, los colectivos y las comunidades. Fundamentalmente interesa indagar en lo que un autor como Alan P. Merriam denomina "los usos y las funciones"[6] de la música.

Como se acaba de mencionar, aunque de forma tímida, distintas cuestiones relativas al papel de la música en la sociedad han estado siempre presentes en los estudios antropológicos. Se trata de trabajos y etnografías que han venido constatando la variedad de funciones que en las culturas NO occidentales presenta la música y que han llevado a concluir que la música, en estas sociedades, está integrada en casi todos los aspectos de la vida de las personas. Sin embargo, cuando se ha vuelto la visión a las sociedades occidentales la conclusión más extendida llevaba a afirmar la menor presencia de la música en la cotidianidad de las personas y en la vida social en general. A partir de esta idea, algunas autoras/es han inferido que la música es menos importante en nuestras sociedades, cuando lo que probablemente cabría decir es que la música en las sociedades NO occidentales tal vez se use en una mayor variedad de situaciones, se emplee de forma más detallada y directamente aplicada que en las sociedades de nuestro entorno más próximo. Pero creemos que en ningún caso podemos decir que su importancia sea menor.

---

5. Sonoridad no se refiere únicamente a la música sino a los sonidos que forman parte de los paisajes urbanos. En el apartado 4 de este artículo se hace referencia a estudios sobre el tema.

6. Por cuestiones de afinidad teórica preferimos no hacer uso del término "función". Quien si lo utiliza para el análisis de la música es Alan P. Merriam. *Vid:* Merriam, Alan P. "Usos y funciones" en Cruces, Francisco y otros. *Las culturas musicales,* Madrid: Trotta, 2001; pp.275-296 Según Merriam, el "uso" de la música nos sitúa en el contexto en el que ésta se utiliza. La idea de "función" alude por el contrario a la motivación más profunda presente en el uso de la música. El estudio de la función o funciones de la música nos daría pistas sobre su relevancia, sobre el porque de su presencia en determinados espacios y momentos.

Precisamente Merriam llama la atención sobre la enorme variedad de usos que presenta la música actual, por ejemplo, asegura, en la sociedad norteamericana: "tenemos canciones de amor, de guerra, funerarias, de trabajo, para el deporte; oímos música para estimular nuestra actividad en el trabajo y en el juego, y para acompañarnos mientras comemos" (Merriam, 2001: 281).

El mismo autor profundiza a través de diferentes trabajos en el estudio de las funciones de la música llegando a establecer un registro de nueve funciones diferentes (Merriam, 2001: 289 y ss): goce estético, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física, refuerzo de la conformidad a las normas sociales, refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos, función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura, contribución a la integración de la sociedad.

A la vista de este extenso listado no es posible dudar sobre la relevancia que las personas estudiosas han reconocido a la música y su papel social. Eso sí, este interés ha presentado, al menos en el marco de las ciencias sociales y, en concreto de la antropología, diferentes etapas. Prestemos atención a algunos de los elementos que han participado en este proceso de evolución.

El estudio de la música desde el punto de vista antropológico ha recaído mayormente en el ámbito de la etnomusicología. Si atendemos a la etimología de etnomusicología (término proveniente del griego *ethnos* = pueblo, y *mousike* = música), podemos decir que éste sería el estudio de la música en su contexto cultural. Originalmente fue llamada *musicología comparada*, y es ubicada como una disciplina auxiliar de la antropología y la etnología.

El desarrollo de la etnomusicología ha caminado en paralelo al de la propia antropología y es por ello que en las últimas décadas ha vivido algunos de los dilemas centrales a los que ha tenido que hacer frente –al igual que otras ciencias sociales– la disciplina antropológica en su conjunto. Entre estos dilemas habría que destacar el giro en el objeto de estudio, y es que la antropología ha venido trasladando su ámbito de interés de las comunidades denominadas primitivas a las comunidades ubicadas en el entorno occidental. Según lo explica Francisco Cruces (Cruces, 2004: 2), los cambios más profundos y notables en el ámbito de la antropología y, por extensión, en la rama de la etnomusicología, tienen lugar a raíz de las transformaciones "que estaban sufriendo, por efecto de la modernización y la descolonización, nuestros objetos tradicionales".

Desviar la atención del estudio de las comunidades no occidentales, consideradas primitivas y fijar la mirada en las sociedades occidentales, supuestamente desarrolladas, supuso un pequeño seísmo en todas las facetas del conocimiento antropológico, tanto a nivel teórico como epistemológico o metodológico. Esa misma revolución se vivió en todas y cada una de las áreas de estudio incluidas en la antropología, entre ellas, como cabe imaginar, la etnomusicología.

De esta manera, en paralelo al mencionado cambio de ubicación acontecido, se producen una serie de interesantes modificaciones en el modo en el que

la antropología se acerca al estudio y comprensión de la música como fenómeno social. Entre algunas de las transformaciones que consideramos más relevantes destacamos fundamentalmente dos.

Por una parte, el interés de la antropología pasa del producto al proceso. El objetivo ya no es la recopilación de instrumentos, canciones, danzas, etc., en riesgo de desaparecer o desvanecerse con el paso del tiempo. Por el contrario, en esta nueva etapa se trata de atender a las circunstancias que hacen posible la creación y realización de este producto. El producto musical pasa a constituir solamente un elemento más entre los muchos que la antropología tiene que intentar elucidar: la vida musical de una cultura determinada. En adelante, la antropología considerará la música no sólo como cultura en el sentido más restringido de "patrimonio", sino –como asegura Josep Martí i Pérez– "también como elemento dinámico que participa en la vida social del hombre, y al mismo tiempo la configura" (Martí i Pérez, 1992: 210).

Por otro lado, el foco de atención de los estudios e investigaciones se traslada de lo arcaico y lo antiguo, de lo rural y aislado, al entorno urbano contemporáneo. Tal y como Josep Martí i Pérez señala, hasta épocas recientes la antropología fomentaba la recogida de canciones tradicionales en perdidas aldeas rurales, al tiempo que se mostraba incapaz de ver el hecho musical como eje articulador de las tribus urbanas (Martí i Pérez, 1992: 221). Del mismo modo, las y los antropólogos se sumergían en los archivos catedralicios intentando encontrar los tientos de algún organista desconocido, mientras eran incapaces de percibir que nombres como Michael Jackson o Sting estaban en la boca de toda la juventud. Dicho esto, es claro que, en este momento, la presencia de la música en nuestra sociedad y en el paisaje urbano es realmente importante y la antropología se ha percatado de ello. La sociedad actual hace uso de la música de múltiples maneras: se presenta claramente asociada a la imagen difundida por los poderosos medios de comunicación, posee un innegable poder aglutinador, y, de acuerdo con determinados parámetros sociales, culturales y psicológicos, es constantemente instrumentalizada en virtud de su valor ambiental, simbólico y transformador.

Es claro que el ciudadano moderno es literalmente bombardeado por un tipo de música que pocas veces ha sido objeto de análisis por parte de la academia. Tampoco se trata de dejar a un lado el análisis de la música tradicional o los trabajos del organista olvidado que mencionaba Martí, pero sí debemos ser conscientes de que estos ámbitos de estudio constituyen una faceta limitada, dentro de lo que puede aportar el conocimiento del mundo sonoro organizado. Por ello, como el propio Martí ha señalado, hoy en día:

> ya no se discute apenas la importancia de los aspectos sociales para entender el hecho musical. La cuestión ya no estriba en cómo entender la música y el individuo en base a la sociedad. La cuestión crucial es ahora cómo entender sociedades e individuos a partir de la música (Martí i Pérez, 1992: 222).

Apoyándonos en los dos aspectos que acabamos de señalar, podemos decir que el objeto de estudio de la antropología respecto al universo musical ha sufri-

do una notable evolución, que habría derivado hacia la emergencia de nuevos núcleos de interés, entre los cuales uno de los más destacados sería el análisis de la música de la ciudad.

Y este es precisamente el ámbito en el que se ha ubicado el estudio sobre el Jazzaldia, ya que se parte de la idea de que el Festival de jazz de Donostia es, sobre todo, un evento urbano, una manifestación de música urbana, aspecto este que, lejos de ser baladí, se constituye –como intentaremos mostrar– en una de las claves centrales del análisis.

Fig. 1. El Jazzaldia: música en la calle, un evento de la ciudad. Autoría: equipo investigador

Se ha tratado por lo tanto de afrontar el estudio del Jazzaldia, considerándolo como un evento DE la ciudad, y no, como podría pensarse, EN la ciudad. Creemos que esta distinción es fundamental en tanto en cuanto destierra la idea de observar el Jazzaldia como fenómeno que podría repetirse en cualquier otra ciudad, y, por el contrario, reivindica una idea del Jazzaldia como evento plenamente imbricado en su contexto, en su ciudad, Donostia. Es necesario insistir en la relevancia de adquirir este punto de vista que obliga a realizar una interesantísima lectura desde un doble prisma:

- El Jazzaldia, la música, nos permitirá entender la ciudad, algunas de sus particularidades y atributos.
- La ciudad, Donostia, da algunas claves para aproximarnos a la definición y caracterización del Jazzaldia; de la peculiaridad de sus actividades y de su público.

En el fondo, las cuestiones que subyacen a este doble punto de vista, pueden traducirse en interrogantes concretas: ¿puede dejarse de lado la música al

plantear un análisis social de una ciudad como Donostia?. Del mismo modo, cabe preguntarse sobre si podemos obviar que un festival como el Jazzaldia tiene lugar en un entorno, en un contexto como el que la ciudad donostiarra le brinda. La respuesta es no, ya que ambos elementos –ciudad y música, en este caso jazz– componen las dos caras de una misma moneda y como tal deben ser observados y analizados.

Hablaremos por lo tanto del festival de la ciudad, de la música de la ciudad, de música urbana. Partiendo de esta idea, desmenuzaremos los elementos que la componen atendiendo, fundamentalmente, a aspectos relacionados con la sociabilidad y diversidad presentes en el Jazzaldia.

2. ESPACIO Y TIEMPO MUSICAL: SOCIABILIDAD Y DIVERSIDAD

En una sociedad y en un contexto dominados básicamente por la palabra, y desde luego, crecientemente por la imagen, la sonoridad como forma de aproximación al mundo, a la realidad, ha tendido a quedar en un segundo plano. Sin embargo, ya en 1977 Murray Schaffer en su clásica obra *The Tuning of the World* ponía el énfasis en la significación de los sonidos –entre ellos la música– dentro de nuestra propia experiencia cultural. Una idea que según Ruth Finnegan nos conduce a una propuesta aún más radical al afirmar que "en algunas culturas la música proporciona, de algún modo, la principal dimensión en la que formular el universo y experimentar la `realidad´" (Finnegan, 2002: 20).

Este tipo de vínculos entre sonidos, música y formas de vida, que subyacen a lo planteado por Schaffer o Finnegan están presentes con especial protagonismo en el análisis de la juventud actual. Carles Feixa no duda al situar la música, y en particular el *rock & roll*, en el origen de las denominadas culturas juveniles. A partir de entonces, señala este antropólogo catalán, "la música es utilizada por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo" (Feixa, 1998: 101). Quizás porque la música tiene una doble dimensión –colectiva y personal– adquiere tanta relevancia en la biografía de las personas más jóvenes. El oído –como apunta Noel García (García, 2007)– es colectivo, pero la música, al mismo tiempo, puede poseerse. Todo el mundo tiene "su música", "sus canciones". Hoy más que nunca la juventud selecciona su música y puede diseñar una discografía a su gusto: cortar y pegar a través de las nuevas tecnologías digitales.

El propio Feixa compara la música con un reloj. Recogiendo las palabras de Enrique Gil Calvo, Feixa asegura que la música es un reloj que para muchas personas se suele parar: "... el reloj parado de la memoria musical de una persona adulta permite datar con total exactitud el momento en el que esta persona se hizo adulta" (Feixa, 2005: 2). Desde nuestro punto de vista, no se trataría tanto de un reloj detenido, sino de diferentes momentos del ciclo vital de una persona, "interrupciones", "hitos" o "mojones", marcados por diferentes tipos de músicas que se van sucediendo a lo largo del tiempo y de la construcción de la memoria individual.

El sonido y la música están así fuertemente ligados a la experiencia personal, al proceso de construcción identitario, pero, junto a esa esfera individual topamos con la vivencia musical colectiva que, a su vez, da cuenta de su contribución a la génesis y consolidación de un imaginario local y un vínculo comunitario. Como puede apreciarse, entre el amplio catálogo de funciones otorgadas por Merriam a la música, muchas de ellas llaman la atención directamente sobre su papel en la estructura y organización social: desde el mero entretenimiento a la transmisión de historias, mitos, leyendas, valores, o el refuerzo de la solidaridad grupal. Todos esos son aspectos en los que la música se convierte en agente protagonista. De hecho es claro que, independientemente de la motivación que exista, coincidimos con Merriam en un hecho que la antropología ha venido constatando a través de diversos estudios etnográficos: que cada sociedad "tiene marcadas como musicales ciertas ocasiones que reúnen a sus miembros y les recuerdan su unidad" (Merriam, 2001: 294).

Desde este prisma, la música adquiere la capacidad de convertirse en una especie de común denominador para los habitantes de una comunidad, que aprovechan el espacio temporal generado por los eventos musicales para el encuentro, la comunicación y la relación.

Precisamente en los orígenes del Jazzaldia, encontramos vestigios significativos de este tipo de demanda de lo colectivo (necesidad de reunión y de sentirse junto a los suyos). Uno de los elementos que indudablemente animaba al público del Jazzaldia a concentrarse en torno a las propuestas musicales que, a duras penas, se concretaban en aquellos difíciles inicios, era la sensación de comunidad compartida; idea que Rafael Aguirre Franco, una de las personas que contribuyó a la puesta en marcha del Jazzaldia, expone con gran claridad en su reflexión sobre los primeros años del festival:

> Pero además, entonces no existían la serie de eventos que hay ahora. (…) Se veía el Festival de jazz como algo donde te podías expresar sin ningún tipo de tapujo (…). Venias al Festival de jazz de San Sebastián a encontrarte con los tuyos, la gente que pensaba un poquito como tú… era como un movimiento un poco de liberación de política, de contacto cultural y demás[7].

Esta reflexión enlaza con los vínculos que, según advierte Francisco Cruces (Cruces, 2004: 12), han venido destacándose desde diferentes estudios y ensayos entre transición política, usos musicales y modernización de la vida española en el pasado más reciente.

Otro aspecto tradicionalmente destacado en el análisis de la música como eje de la vida colectiva es su vinculación a los espacios festivos. De hecho, la simbiosis entre música y fiesta es tal que, actualmente, puede decirse que la primera ha venido a sustituir a la segunda. Esta es al menos la tesis defendida por Cruces, para quien en las últimas décadas se habría producido una reformu-

7. Comunicación personal del propio Rafael Aguirre Franco durante una entrevista mantenida el 4 de julio de 2007.

lación general de las relaciones entre música y fiesta. Según lo expresa este autor "antaño la música servía para festejar; cada vez más es ella la que organiza los festejos" (Cruces, 1999: 2). Pero no sólo Cruces, también otros autores han venido insistiendo en estos mismos vínculos (Cruces, 2004: 12). Desde este tipo de análisis, conceptos como "ritual"[8] o "religión civil" resultan particularmente apropiados a la hora de dotar de sentido a distintas *performances* festivas en el contexto modernizado de la ciudad.

Desde este tipo de prismas, los nuevos eventos callejeros en el entorno urbano pueden ser entendidos como formas de recreación numinosa de la experiencia, en una sociedad cada vez más alejada de la religión, y, por lo tanto, más secularizada; una secularización que no se entendería como pérdida de lo sagrado sino como un desplazamiento de su monopolio desde la institución eclesial hacia una apropiación pluralista por instancias de las organizaciones formales y de la sociedad civil. Al igual que los grandes eventos musicales, también el deporte ha sido calificado como una nueva religión. En consecuencia, los grandes eventos deportivos se convertirían en modelos de este nuevo tipo de rituales seculares, y los estadios de fútbol en las catedrales de nuestro tiempo.

Otra muestra de la dimensión ritual que adquiere la música en nuestro contexto es su capacidad para ordenar no sólo espacialmente, sino también temporalmente, la vida de la ciudad. Si algo caracteriza a los festivales es su facultad para marcar hitos en el calendario de la comunidad. Esta es una idea que Finnegan refleja a la perfección en su estudio sobre la práctica musical en una ciudad inglesa moderna. Tal y como ella pudo comprobar en el caso de Milton Keynes, en muchos casos son los rituales recurrentes del año, las celebraciones musicales que se suceden en la ciudad, las que acaban configurando la consciencia temporal y recortando los distintos intervalos en la vida social. Según Finnegan, este hecho refuerza la posibilidad de afirmar la existencia de "un sentido de comunidad musicalmente definido y marcado en ciertos momentos del año" (Finnegan, 2001: 468).

2.1. El jazz toma la calle: el Jazzaldia como espacio de sociabilidad

¿Qué se quiere decir cuando hablamos del Jazzaldia como espacio de sociabilidad?

Fundamentalmente se quiere subrayar la relevancia que el evento ha cobrado en los últimos años como espacio y tiempo de reunión colectiva, y al mismo tiempo, de encuentro con la ciudad. Detallamos seguidamente algunos de los aspectos generales en los que se concreta esta idea.

8. Podríamos definir el ritual como un acto social que tiene un comportamiento formal, estilizado, repetitivo. Los rituales se realizan en momentos y lugares establecidos y tienen un orden litúrgico.

Desde el discurso de las y los informantes[9] el Jazzaldia es ante todo un evento musical, cultural y social complejo. Complejo en tanto en cuanto configura un espacio y un tiempo amplios con vocación aglutinadora. Así, es definido como un festival que en su etapa más reciente ha pasado de constituir un encuentro básicamente concebido para personas entendidas del jazz, a configurarse como una convocatoria abierta que busca integrar tipos de música y tipologías de público que anteriormente se podía considerar quedaban marginados. Esta es sin duda la primera de las consideraciones que emergen a la hora de definir el Jazzaldia como espacio de sociabilidad, como lugar y tiempo de reunión, como evento colectivo que va más allá de la cita para personas entendidas o del reclamo a entusiastas del jazz.

Hoy, se asegura, el Jazzaldia ha crecido en espacio (se abre a nuevos escenarios de la ciudad) pero también en seguidoras y seguidores; se han generado nuevos públicos, públicos que escapan a posibles encasillamientos y que se alejan de la imagen tradicional de la persona apasionada y devota del jazz.

El público, las y los informantes, perciben que el Jazzaldia ha realizado una apuesta por pasar de una programación más purista, más puramente jazzística, a una propuesta más abierta, más popular o, si se prefiere, una propuesta que intenta tentar a un público más variado. El giro percibido en la programación del festival coincidiría además con la citada búsqueda de nuevos espacios y escenarios para el desarrollo del festival y, además, con la programación en los últimos años de multitud de conciertos gratuitos.

De la puesta en marcha de este tipo de estrategias emerge entre el público la sensación de que el Jazzaldia quiere cobrar protagonismo como dinamizador de la ciudad, como creador de ciudad. Busca nuevas ubicaciones, rastrea nuevos públicos y nuevas fidelidades (ya no se trata, como se ha dicho previamente, de satisfacer sólo a las y los apasionados de la música jazz). La heterogeneidad es otro de los atributos que, cada vez más, se aplican al Jazzaldia, y esa heterogeneidad apuntala sin duda la vocación social y colectiva que se le reconoce.

Un elemento más que insiste en lo que ya viene apuntándose: la progresiva diversificación del público. Desde el Jazzaldia –afirman las personas informantes– se han venido haciendo esfuerzos considerables por cautivar nuevos perfiles de espectadores, asistentes o consumidores del festival. Algo que, a juzgar por las impresiones de las personas entrevistadas, se está consiguiendo con éxito ya que uno de los aspectos más citados en las entrevistas es la variedad del público que asiste a los espectáculos programados. En este sentido habría que destacar que, cuando se habla de variedad, no se menciona

9. A lo largo del trabajo de campo y recogida de información se realizaron un total de 33 entrevistas individuales y 3 grupales, distribuidas entre tres grupos de edad: 18-30, 30-45 y 45-65, y entre “fieles”, “ocasionales” y desconocedores” del jazz. Se realizó también “observación participante” durante los días en que se celebró el 42 Festival en julio de 2007 y se recogieron un total de 823 encuestas, repartidas entre la totalidad de escenarios del Jazzaldia.

Fig. 2. El Jazzaldia en el entorno del Kursaal: apertura a nuevos escenarios. Autoría: equipo investigador

únicamente la diversidad de gustos musicales o los distintos grados de vinculación con el jazz que podemos encontrar entre las personas que participan del evento; también se hace alusión a la presencia de público de diferentes edades, personas que acude en cuadrilla o en familia, con niñas y niños pequeños, personas jubiladas, de distintas procedencias, con acentos muy diversos…

Una variedad de personas que, por otra parte, es la misma que permea la ciudad, pero que, por lo general, difícilmente podemos ver sentada, codo con codo, expectante ante un mismo espectáculo o evento. Es una mezcla que gusta, y que –se reconoce– no resulta habitual. Una diversidad que, lejos de cohibir, actúa generando el efecto contrario: invita a participar, porque entre la amalgama siempre es posible encontrar a alguien "de los tuyos".

> Yo creo que lo que es… todo… la noche, con el no sé qué, con el día, con la época, con el buen tiempo, con el encontrarte con gente, con el ambiente… Ahora las terrazas en la Zurriola tienen un ambiente impresionante, yo he visto ahí gente, que no me lo puedo creer que están aquí, además me han ocurrido cosas en la terrazas de la Zurriola, como que me alegro de encontrar a alguna gente, que son de los míos.
>
> (Mujer. 45-65. Ocasionales. Donostia)

La sensación de que el Jazzaldia ha salido a la calle y ha ocupado la ciudad es –como venimos señalando– otro de los aspectos más citados durante las entrevistas. El Festival se caracteriza como accesible, inmediato, cercano; el festival hoy –aseguran nuestros informantes– está a pie de calle. La posibilidad de "encontrarse de bruces con el Festival" es una de las ideas que más seduce al público. Y esta es, sin duda, una forma muy importante de hacerse parte de la ciudad, de implicarse y participar en la misma. Esa capacidad que se le otorga al Jazzaldia para, de algún modo, disolverse entre la multitud, es otro de los elementos que contribuye a definir al Festival como espacio de sociabilidad, espacio para la efervescencia colectiva.

> Mucha vida, mucha vida en la calle. Se ve mucha gente, la música sale a la calle y se escucha mucha música, y además a cualquier hora.
>
> (Mujer. 45-65. Fieles. Provincia)

Hay que señalar también una serie de aspectos diversos que de un modo u otro y de forma más o menos directa, contribuyen a afianzar la imagen del Jazzaldia como espacio de sociabilidad sobre la que venimos insistiendo. Son aspectos que guardan relación con la aportación cultural que se le reconoce al evento y su capacidad para superar la dimensión crematística (o el interés económico) que se atribuye a muchos de los grandes acontecimientos que suceden en Donostia (por ejemplo: conciertos con artistas-estrella). El Jazzaldia –se asegura– le aporta algo más a la ciudad, no es sólo espectáculo o glamour; también se identifica con la cultura y con el interés por difundir la música y dejar huella en la ciudad. Es cierto que también se recogen críticas por lo que algunas personas consideran un excesivo protagonismo del principal patrocinador del Jazzaldia (la marca de cerveza Heineken) pero, de momento, son unas críticas que no terminan de empañar la imagen del festival como foco cultural para la ciudad.

Otro aspecto que queremos señalar en este punto es la capacidad del Festival para generar comunidad, para generar un espacio de sociabilidad referente en tanto en cuanto constituye un evento capaz de romper la rutina y provocar expectación, revuelo, cierta agitación. Ante la llegada del Festival la ciudadanía sale a la calle, busca el ambiente, pasea en torno al Festival, ve y se deja ver. El clima, la estación veraniega acompaña, y el Jazzaldia se consolida como el hito del verano, de las vacaciones y de los días cálidos. Acudir al Festival es, de alguna forma, participar en un ritual y como tal alberga esa capacidad para generar un tiempo y un espacio de cierta comunión entre las personas.

> No sé, algo diferente a la ciudad, y sobre todo en verano que no hay nada, le aporta como una actividad extra al final, en Donosti en verano no es que haya mucha actividad, no es que sea muy divertida, yo creo que le aporta eso, que te permita hacer otra cosa, que no sea lo habitual de esos tres meses.
>
> (Mujer. 18-30. Ocasionales. Donostia)

Además, según algunas opiniones, el Jazzaldia no constituiría un espacio-tiempo social cualquiera. No. Se trataría de una cita musical, social y cultural, con ciertos tintes alternativos. Así, se habla del Festival de jazz como un evento que, en cierta forma, rompe con lo que la ciudad está acostumbrada a ver y oír.

No todo el mundo parece estar de acuerdo con esta imagen, digamos, un tanto insolente o subversiva del Jazzaldia (de hecho una parte de las personas entrevistadas ha criticado la excesiva dependencia del Festival de los intereses públicos locales –el Ayuntamiento-), pero sí es verdad que, en general, se reconoce que los días en los que el festival tiene lugar son prácticamente los únicos que la ciudad dedica a escuchar música jazz. Esta parece ser otra razón para no perderse el Jazzaldia: salir a la calle y encontrarse con él y con su público.

> Igual el Jazzaldi aporta un poco más de diferencia, no sé, es algo como más diferente a lo que se suele hacer normalmente, igual tanto el jazz, como yo tampoco lo conozco mucho, igual como que aporta algo diferente (…) igual en el Kursaal tienes música clásica también o no sé, la Quincena veo que como también hay durante el año y el Jazzaldi no, algo como más concreto que pasa una vez al año.
>
> (Mujer. 18-30. Ocasionales. Donostia)

En resumen, desde la perspectiva de analizar el Jazzaldia como espacio de sociabilidad, tres serían las imágenes que, a nuestro entender, condensan y resumen de una forma concreta el sentido de los aspectos que de forma general o genérica se han señalando en la introducción de este apartado.

La primera imagen tiene que ver con una visión y una definición del Jazzaldia como encuentro musical. Para un tipo de público esta es la mejor definición del festival, o, al menos, la definición que ellos otorgan y gustan otorgar a este evento. En su opinión el Jazzaldia ofrece una magnífica ocasión para escuchar música de calidad y, sobre todo, jazz, una opción que, aseguran, no existe a lo largo del resto del año (o existe en dosis mucho más pequeñas).

Una segunda imagen del Jazzaldia nos remite a su relevancia social en tanto que constituye un evento destacado en la ciudad. Este es tal vez el tipo de perfil y definición que más sobresale en relación al Jazzaldia. Esto es, cuando hablamos de la relevancia del Festival como espacio de sociabilidad, como espacio y tiempo colectivo estamos haciendo referencia, principalmente, al valor que se le otorga como evento.

Finalmente, existiría una tercera visión y vivencia del Jazzaldia, que insiste en su carácter festivo, en su capacidad para convertirse en una fiesta de y para la ciudad. Esta es una concepción del Festival que, en líneas generales, podemos atribuir, básicamente, al sector del público más joven. Independientemente de la fidelidad mostrada al Jazzaldia (esto es, al margen de los años que llevan asistiendo al mismo) para las y los más jóvenes la imagen festiva del Festival es probablemente la que más fácilmente reconocen, y, hacia la que muestran una mayor afinidad. Con esto no queremos decir que el resto del público no subraye también esta dimensión del Festival; de hecho, también las personas más adultas dan cuenta de la capacidad del Jazzaldia para generar un ambiente que, en ocasiones, se aleja de lo esperado en torno a un evento puramente musical y se aproxima más a la atmósfera que habitualmente se respira, por ejemplo, en las fiestas de la Semana Grande donostiarra que se celebran en el mes de agosto (aunque se insiste en que el ambiente es muy diferente).

2.2. Los escenarios y los espacios del Jazzaldia

Dentro de esta reflexión sobre el eje de la sociabilidad, destacan los distintos escenarios y espacios en los que se desarrolla el Jazzaldia y las impresiones del público en la confluencia de los tiempos y los espacios físicos del Jazzaldia. Se han agrupado estos escenarios en tres bloques[10].

- En el primero de estos bloques la atención se centra en el auditorio Kursaal y el Teatro Victoria Eugenia.
- En el segundo bloque se hace referencia a la plaza de la Trinidad.
- Finalmente, el tercer bloque aglutina a los tres escenarios creados en los exteriores del Kursaal.

Previamente hay que advertir que estos tres bloques definidos no funcionan como departamentos estancos, sino como una especie de continuum, produciéndose trasvases entre los atributos que caracterizan a cada uno de ellos.

Inicialmente fijaremos la atención en los espacios del Auditorio Kursaal y el renovado Teatro Victoria Eugenia. Hemos optado por agrupar estos dos escenarios a la vista de las similitudes que el público advierte en lo que ambos proponen y transmiten a las personas que acuden al Jazzaldia.

Los dos recintos encajan a la perfección con el tipo de elementos a los que han hecho referencia al describir la imagen del Festival como encuentro musical. Son espacios, asegura el público, a los que se acude para encontrarse con la música y las personas que quieren disfrutar de una determinada música. En este caso, la dimensión más puramente social de todo concierto o evento musical queda relegada a un segundo plano, mientras cobran protagonismo otros aspectos, como por ejemplo, el carácter serio y formal que, en la mayoría de los casos, adquieren los eventos programados en ambos escenarios. Se destaca el ambiente puramente musical que se respira en los conciertos celebrados en uno y otro y se habla de una atmósfera íntima, muy apropiada para el disfrute de la música y vinculada, se asegura, a un público culto, intelectual. Incluso, en ocasiones se menciona la palabra “puristas” para referirse a las personas que durante el Jazzaldia optan por acudir a estos escenarios.

El segundo de los escenarios es el de la plaza de la Trinidad, un espacio que la mayoría de las personas no dudan en definir como el espacio por excelencia del Jazzaldia. Pocas discusiones existen al respecto. Las expresiones que el público utiliza para referirse a la plaza de la Trinidad son muy diversas pero todas vienen a confluir en ideas similares. Se subraya su vinculación histórica con el Jazzaldia (frente a otros espacios novedosos como los creados en los exteriores del Kursaal), se destaca lo peculiar de sus atributos físicos o arquitectónicos (lo

10. Quedan fuera de este análisis tanto el bar Altxerri, como el Club Victoria Eugenia; el primero por no ser identificado con claridad con la organización oficial del Jazzaldia –se relaciona mayormente con la iniciativa privada-; el segundo por carecer aún de trayectoria como escenario del festival.

adecuado de su tamaño, su cierre, etc.) y, sobre todo, se insiste en los componentes cualitativos del espacio: se habla de magia, de un lugar con capacidad de provocar experiencias muy intensas, un espacio que promueve la comunicación entre los intérpretes y el público. Son tantas las emociones que parecen concentrarse en este escenario que a menudo cuesta encontrar las palabras exactas para describir esta singular plaza.

De hecho, si hay un escenario con capacidad de reunir en si mismo los diferentes elementos que componen el espacio de sociabilidad en el que se ha convertido el Jazzaldia, ese es el espacio de la plaza de la Trinidad. Esa es otra de sus potencialidades. Esto es, si líneas más arriba se ha insistido en la continuidad existente entre los tres bloques definidos cabría asegurar que la plaza de la Trinidad actúa claramente como puente entre el resto de los escenarios citados: por una parte el Auditorio del Kursaal y el Victoria Eugenia y, por otra, los escenarios exteriores del Kursaal. Entre estos dos extremos, la denominada cariñosamente como la "Trini" reúne elementos de unos espacios y otros, y, además se consolida como el escenario que concentra en sí mismo aquellos atributos que caracterizan al Jazzaldia como evento musical y a los que previamente hemos hecho referencia.

De este modo, la plaza de la Trinidad reúne, como espacio consagrado e imagen representativa del Jazzaldia, una cara más formal, fruto de su tradicional vinculación al Festival, lo que ha dejado un poso significativo en el público, que hace

Fig. 3. La plaza de la Trinidad: el espacio por excelencia del Jazzaldi. Autoría: equipo investigador

referencia al lugar con una mezcla de respeto y admiración por la atmósfera que en él se genera. Sin embargo, esta peculiar plaza es también capaz de mostrar su perfil más informal. Al fin y al cabo es un espacio original, abierto, al aire libre, acondicionado *ad hoc*, lleno de anécdotas e historietas. Es un espacio que se llena con sillas de madera, en el que se puede fumar, beber, comer, moverse con mayor libertad, e, incluso, en determinadas ocasiones bailar, etc. Es como un pequeño templo musical para el Jazzaldia, pero en el que también cabe la fiesta, el divertimento, la informalidad. Es algo diferente, especial, peculiar.

Finalmente, nos detenemos en el análisis del último de los escenarios: aquel que conforman las distintas áreas generadas en los exteriores del Auditorio Kursaal. En concreto hacemos referencia al espacio Frigo,a la carpa Heineken y al denominado espacio Verde. Tres espacios incorporados al Jazzaldia en los últimos años y que han supuesto una pequeña revolución en el formato y contenido del Festival. Sin duda, la puesta en marcha de estos tres escaparates del jazz marcan un antes y un después en el Jazzaldia. Con ellos, el evento ha dado un salto cualitativo, al apostar por la popularización del Festival, por su apertura y por un rejuvenecimiento de sus asistentes. De este modo, el propio público intuye que el diseño de estos espacios tiene mucho que ver con un intento del Festival por generar y ganar nuevos adeptos, y sobre todo, por atraer al sector más joven de la población, mayormente ajena e indiferente a un género musical como el jazz. Y, efectivamente, el festival se está renovando, sobre todo en los escenarios exteriores del Kursaal. Y de la mano de estos jóvenes el Jazzaldia ha visto como su dimensión festiva crecía de forma importante.

Como se ha señalado anteriormente, el Festival ya no es sólo una cita para entendidos del jazz o para habituales, más o menos entusiastas de este tipo de música. El Festival es ahora, además, un espacio y un tiempo para la fiesta, la diversión. Es un plan de verano, un pasatiempo agradable y ameno. Se puede pasear alrededor del Kursaal, entrar y salir de los distintos escenarios dispuestos en sus exteriores, participar de diferentes propuestas musicales, sentarse a tomar una cerveza, deambular, disfrutar del mar, etc. Sin duda es el espacio de sociabilidad por excelencia.

Un espacio que, además, tiene la capacidad de albergar diversas opciones: puede haber un plan para la tarde (más familiar, y para un público más adulto) y otro para la noche (más informal, desenfadado y juvenil); hay diferentes formatos de conciertos (más abiertos y masivos en el espacio Frigo y el escenario Verde; más selectos y reducidos en la carpa Heineken); encontramos una pluralidad de estilos musicales variados (más cercanos al jazz en el espacio Frigo y la carpa Heineken; más híbridos en el escenario Verde). Como puede observarse la variedad manda en todos los sentidos.

Por último, en el análisis en torno al Jazzaldia como espacio de sociabilidad, centraremos la atención en otra de las dimensiones significativas del festival donostiarra y que hemos caracterizado como eje de la diversidad. Veamos en que se concreta esta idea de diversidad.

Fig. 4. La Carpa Heineken: conciertos en abierto para un público más selecto y reducido. Autoría: equipo investigador

2.3. Jazzaldia: escaparate de diversidad

En su análisis de la relación entre música y ciudad, asegura Cruces que, desde que la antropología ha pasado a estudiar las "músicas urbanas", ya no sabemos muy bien lo que estudiamos. Como hemos venido insistiendo, el salto desde el estudio de la música en las pequeñas comunidades a la ciudad ha roto con una visión de la música como algo homogéneo e insular. Desde un punto de vista urbano, los contenidos musicales se definen precisamente por su indefinición. Hablar de música de la ciudad supone enfrentarse a la necesidad de reconocer la heterogeneidad y la diversidad sociocultural; la convivencia de tradiciones dispares; la hibridación y el préstamo. Como ilustración a esta imagen de la ciudad como amalgama musical, nada mejor que reproducir la cita que Cruces toma de Reyes Schraman, quien a principios de los años 1980 escribía lo siguiente en torno a los festivales callejeros de Nueva Cork:

> La diversidad permea todos los componentes de este tipo de eventos –los participantes, los repertorios musicales, los comportamientos, y las situaciones en las que se dan tales actos. Las concurrencias e interacciones entre dichos componentes son muy complejas: los actos de música étnica no están limitados a los miembros del correspondiente grupo étnico; los ejecutantes de música artística pueden interpretar también otros tipos de música; los miembros de la audiencia que en determinado contexto bailan, cantan o siguen con palmas los espectáculos de música popular latina pueden, en otro, escucharla tranquilamente. La participación de toda clase de tecnologías mediáticas, de grandes masas de gente, y de una amplia gama de agencias seculares y religiosas –todo esto lleva la marca de la vida urbana (Cruces, 2004: 4).

Las ciudades son hoy referentes indiscutibles de la vida cultural, son auténticos escaparates culturales de lo que ocurre no solo dentro sino también fuera de la propia ciudad. Y es que cada vez más la ciudad es ante todo una red de ciudades, un sistema de ciudades en torno al que se genera una densa trama de relaciones. La ciudad actúa como lugar de encuentro de eventos locales, regionales, nacionales o supranacionales; se configura cada vez más como una especie de cajón de sastre. En él encontramos vestigios de música local en un diálogo cada vez más estrecho con los ritmos globales. La ciudad se ve en gran medida sometida a la realidad que marcan las nuevas formas de producción de bienes, circulación de personas y expresiones culturales.

De hecho, cada vez más, todos los procesos asociados a lo musical están sirviendo para ilustrar otros fenómenos de la cultura contemporánea. Junto a la comida (la gastronomía), la música se ha convertido en una especie de icono de la globalización, y en consecuencia, en marca de contemporaneidad. Es un tópico que hoy más que nunca se convierte en realidad: la música traspasa fronteras, supera límites. Sin duda. Y las ciudades son más que nunca productoras y receptoras de esa música global.

Por todo ello es posible entender el Jazzaldia como una expresión local de un fenómeno global o, indistintamente, como una mirada a lo global desde el contexto específico de Donostia. Sin duda, como festival, el Jazzaldia ha adquirido una dimensión que supera a la ciudad. Y ello ocurre así, independientemente de la procedencia de su público. El Jazzaldia se ha consolidado como propuesta cultural atractiva para la provincia, el conjunto de Euskal Herria y también para todo el Estado español. Esto es sin duda un aspecto importante, pero el Festival es un evento urbano sobre todo porque abre a la ciudad a propuestas musicales supranacionales. El público se siente imbuído por músicas del mundo y entiende el Jazzaldia como un escaparate de diversidad.

Esto se confirma en el hecho de que a los ojos de la mayoría de las personas entrevistadas durante la investigación, el Jazzaldia aparece como un espacio y un tiempo de apertura ¿En qué se concreta esta idea? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de apertura?. Subrayaremos tres aspectos generales.

En primer lugar habría que destacar la percepción de que, de la mano del Jazzaldia, la ciudad da un paso más en su apertura a la cultura. De hecho, se señala, durante el festival la ciudad se convierte en un escaparate de cultura. Una cultura, además, compartida por un lado entre los habitantes de la ciudad y, por otro, con todos aquellos que durante esos días visitan Donostia.

Además, como segundo elemento habría que subrayar el protagonismo que adquiere el Jazzaldia como escaparate musical. En muchos casos, el Festival es definido por su público como una semana de la música. Más allá del jazz, la ciudad puede disfrutar de una música actual, contemporánea. Una música que se despliega, circula y se dispersa por Donostia, ocupando muchos de sus lugares privilegiados. Una propuesta participativa lanzada por el Festival que es valorada tanto en su dimensión educativa y divulgativa (de la música) como por lo que

supone de oportunidad para conocer un tipo de música que, de otro modo, cuenta con un eco más bien escaso.

Finalmente, el tercero de los elementos sobre el que creemos necesario llamar la atención a la hora de definir el Jazzaldia como espacio y tiempo de diversidad, es su capacidad para configurarse como oferta amplia y diversa, con cabida para todo el mundo. Así, se tiene la sensación de que personas de diferentes edades, distintas procedencias o gustos e intereses variados están invitadas a compartir –al unísono– espacio, sensaciones y vivencias en torno a una propuesta abierta e inclusiva. Es sobre este aspecto, el público, sobre el que trataremos en el próximo apartado.

3. MÚSICA COMO PROCESO ACTIVO Y PARTICIPATIVO: EL PÚBLICO

Al abordar el reto que para la mirada antropológica supone aproximarse a las culturas urbanas hoy, el antropólogo Néstor García Canclini (García Canclini, 1997) incide en lo que se señalaba anteriormente en cuanto a que la preocupación actual de la antropología no son los "otros" territorialmente lejanos y ajenos, "sino la multiculturalidad constitutiva de la ciudad en que habitamos", ya que las y los propios antropólogos llevamos lo "otro" dentro al participar de varias culturas locales y descentrarnos en las transnacionales, como ha señalado el también antropólogo francés Marc Augé (Augé, 1994).

Para entender de una forma integral lo que son nuestras ciudades del siglo XXI se hace necesario realizar estudios que interrelacionen lo micro y lo macrosocial y que trasciendan las comunidades locales y parciales, ya que ello permite observar cómo esas ciudades se redefinen y participan en las redes transnacionales. Por ello insiste Canclini en la necesidad de estudiar

> las nuevas formas de identidad que se organizan en las redes comunicacionales masivas, en los ritos multitudinarios y en el acceso a los bienes urbanos que nos hacen participar en "comunidades" internacionales de consumidores (García Canclini, 1997: 11).

Desde este enfoque parece pertinente analizar el Jazzaldia como uno de esos "ritos multitudinarios" y a su público como "consumidores" de una comunidad internacional, porque ello nos permite observar la manera como los grupos configuran perfiles peculiares, propios de cada lugar, mostrando así esos escenarios multifacéticos que son las ciudades. Junto a esta mirada más interesada, en cuanto nos muestra un retazo de la actual fisonomía de Donostia, conviene recordar que este evento local, conectado a lo global y lo internacional, permite también ver que "la necesidad de pertenencia y arraigo local pueden coexistir, sin jerarquías discriminatorias, en una multiculturalidad democrática" (García Canclini, 1997).

Se ha hecho anteriormente alusión a los trabajos de Ruth Finnegan, quién ha hecho importantes aportaciones para entender por qué es importante estu-

diar la música para aproximarnos a nuestro mundo actual; sus análisis en África Occidental, en las islas Fidji y en el entorno urbano de Gran Bretaña le han permitido profundizar y replantear el valor de la música como un elemento central de nuestra sociedad, a partir de considerar los procesos musicales como fenómenos y procesos activos –no sólo como productos– y de analizar la práctica de todos los agentes implicados, rescatando el importante papel de las "audiencias" en cualquier evento musical, algo que no había sido tenido en cuenta anteriormente (Finnegan, 2002).

Referente a esa incomprensible ausencia del público en los estudios musicales, Finnegan recoge una cita muy significativa de una obra del historiador inglés James Obelkevitch escrita en 1989:

> ¿Se puede decir que existe la música sin alguien que la escuche? Cualquiera que lea el trabajo de los musicólogos –e incluso de los historiadores sociales de la música– puede olvidarse de pensar en ello. Los oyentes no tienen espacio en el programa original de Guido Adler para la musicología y han tenido muy poca atención desde entonces… Hemos aprendido mucho sobre los productores de música, pero los oyentes siguen siendo grandes desconocidos (Finnegan, 2003: 2).

Esta ausencia, explica Finnegan, estaría motivada por la influencia de los modelos de "arte elevado" que todavía influyen en el análisis de los "productos" musicales, modelos en los que subyacen oposiciones valorativas sobre cuerpo y mente o racionalidad y emoción propios de la perspectiva objetivadora del cartesianismo, al dejar de lado las experiencias emocionales y corporales, lo cual es un elemento central en el análisis del público.

Como se ha señalado anteriormente, el Festival de jazz de Donostia reúne las características de un gran ritual, es decir, de algo que tiene un principio y un final, que se desarrolla en lugares específicos y con una serie de actos que todo el mundo sabe y espera que se produzcan. También, como en todo ritual, participan en él distintos "oficiantes" y tipos de "audiencia"; tanto unos como otros de forma activa y, como en cualquier práctica ritual, adoptando formas diferentes de ser oficiante y de ser público. A través de esa audiencia heterogénea se ha realizado esta aproximación al Jazzaldia.

Aproximarnos al público del Jazzaldia desde la perspectiva de verlo como un "proceso musical activo", un acto participativo que presenta muchas de las características de un ritual, exige tener en cuenta un movimiento de retroalimentación continuo ya que, por un lado, las y los espectadores "ayudan a dar forma a una ejecución musical a través del ejercicio de convenciones aprendidas de conducta" (Finnegan, 2003), pero por otro, cada interpretación musical es percibida y sentida de forma diferente por las y cada miembro del público, porque toda obra musical, como toda obra de arte o literaria, está abierta a las experiencias múltiples y elaboradas de cada persona que escucha. Las experiencias de las personas son múltiples y hay muchas maneras de sentir una misma música, tanto por una misma persona, según el momento, como por las distintas personas que asisten a un concierto.

Por otro lado, hablar de sentimientos y emociones en la participación activa de la música nos abre también caminos para entender construcciones compartidas de sociabilidad, resistencia, identificación o placer. Como ha mostrado Daniel Cavecchi en su libro *Tramps Like Us* (*Vagabundos como nosotros*) al tratar sobre las experiencias de los fans de Bruce Springsteen y a propósito de la falta de información sobre espectadores y oyentes:

> Siempre se puede encontrar una biografía de Beethoven, pero raramente una aproximación a cómo era asistir a la ejecución de una de sus sinfonías. Se puede encontrar todo tipo de análisis de las grabaciones y directos de los Beatles, pero muy poco sobre la gente que usó su música para abrirse paso en la vida cotidiana, semana tras semana, año tras año (citado en R. Finnegan, 2003: 2).

Es un hecho que la memoria y los recuerdos se activan al escuchar y volver a escuchar una composición, porque la experiencia vital y la armonía, esa combinación de acordes que pueden adquirir un significado especial, profundamente emocional, se unen y se filtran en la vida personal; V. Jankélévitch (1983) lo expresó de forma clara, "la música se instala en nuestra intimidad y parece fijar allí su domicilio. (…) se adentra en lo más recóndito del alma" (García, 2007: 17). Esta experiencia individual se transforma en experiencia compartida en los conciertos cuando se crea una simbiosis entre músicos y audiencia; el músico John Coltrane ha señalado que "la audiencia, al escuchar, está en pleno acto de participación… Y cuando sabes que alguien se está moviendo de la misma manera que tú, es como formar parte del mismo grupo" (citado en Finnegan, 2003: 4). El ambiente de un concierto, las "vibraciones" que puedan surgir dependen tanto del público como del intérprete.

Por supuesto, los roles y experiencias de la audiencia y los de los ejecutores no son los mismos, pero es necesario estudiar el público en sí mismo y no considerarlo algo secundario o puramente receptivo como ha sido habitual. Es también preciso matizar las distintas formas de escuchar, ya que nos encontramos con espectadores incidentales y con participantes comprometidos, como sucede en cualquier acto ritualizado.

Analizar las prácticas sociales actuales de las personas y los grupos humanos a través de la música nos lleva así a cuestionar los modelos etnocéntricos de racionalidad –que dejaban fuera las emociones y establecían una dicotomía entre cuerpo y mente– para ver todos esos elementos en interrelación en un proceso experiencial como un todo. Se aprende a través de la música y a través de ella se articulan emociones y sentimientos compartidos; en la construcción de la memoria individual y colectiva la música ocupa un lugar importante. La experiencia emocional y la acción corpórea están implicadas en los procesos musicales porque, como ha señalado Sara Cohen, "la música crea su propio espacio donde todo tipo de sueños, emociones y pensamientos son posibles" (citado en Finnegan, 2003: 5).

Esta perspectiva novedosa de aproximación a lo musical hay que enmarcarla en una trayectoria más amplia que pone el énfasis en la capacidad de los sonidos para generar comunidades. El juego de interrelaciones que se crea

entre "los sonidos del espacio y los espacios del sonido" ha sido analizado por Noel García (García, 2007) en el barrio del Raval de Barcelona. García enmarca su trabajo en líneas de investigación que durante las últimas décadas vienen analizando el sonido del espacio urbano más allá del ruido y la música, observando las relaciones entre las prácticas sociales, el espacio construido y la acústica.

Noel García afirma que el "oído es colectivo" y tiene la capacidad de crear unidades sociológicas y comunidades mucho más estrechas que las que se producen a partir de las sensaciones visuales (García, 2007: 19). Muchas escuchas se producen siempre en espacios físicos que se comparten, espacios poblados de personas que participan de esas resonancias, por ello "el sonido inaugura su extraordinaria capacidad para generar espacios de sentido, escenarios y realidades, y deviene así en un privilegiado compositor de tramas narrativas" (García, 2007: 18), ya que los sonidos, por su capacidad de atrapar a los oyentes con vínculos hechizantes, son formas de intersubjetividad privilegiadas que de una manera eficaz e inmediata ponen en relación a los individuos y a las muchedumbres.

Esa facultad especial de intercomunicación de los sonidos abarca por supuesto a la música. En el análisis de las "postales sonoras" recogidas en el barrio del Raval, Noel García hace referencia a la cita de una de las informantes que dice: "aquí hay un montón de familias árabes. En los bares oyes muchas discusiones en árabe. No te enteras de nada pero está guay" (García, 2007: 36). Llama la atención y es curiosa la similitud del contenido y significado de esa afirmación con lo que plantea Simon Frith (Frith, 2001) al analizar la estética de la música popular. Este autor dice que en el siglo XX el uso de la voz en la música popular ha ido en aumento y señala que es con la música vocal con la que se establece una mayor conexión, con la que mejor nos apropiamos de las interpretaciones; alude específicamente al jazz, donde la voz ha sido y es un elemento central de su atractivo:

> no por los vocalistas en sí mismos, sino por el modo en el que en el jazz se tocan y se escuchan los instrumentos…, ya que podemos identificarnos con una canción tanto si entendemos el texto como si no, tanto si conocemos previamente al cantante como si no, porque es la voz –no el texto de la canción– lo que provoca nuestra reacción inmediata (Frith, 2001: 429).

Desde esta forma abierta y compleja de aproximación al sonido, se plantea la necesidad de romper con las dicotomías entre ruido, música y sonido, para trabajar con conceptos como "paisaje sonoro", "identidad sonora" o "espacio sonoro"; ello nos permite ver la capacidad que el sonido tiene para repensar distintos tipos de relación con nosotros mismos y nuestra experiencia social, con la comunidad, con el poder y con las relaciones con las/los otros, así como con los espacios y lugares que habitamos.

Hacemos así hincapié en la imposibilidad de hacer referencia al sonido y al espacio de manera diferenciada y en la necesidad de hacer un análisis simultáneo de ambos; el concepto de "sonotopo" permite aunar esos dos elementos

(García, 2007: 50-51). En nuestro análisis específico del Jazzaldia, al sonido y al espacio debemos añadir también el tiempo, ya que los "sonotopos" en los que se plasma el Jazzaldia son flexibles, adaptables, cambian dependiendo del momento, tienen un uso en el Jazzaldia pero otro en otros conciertos, festivales y actos festivos; el público y los habitantes los pueden así vivir de forma variada y múltiple en distintos momentos del año.

A propósito de esas vivencias y centrándose específicamente en las músicas populares, entre las que el jazz ocupa un lugar importante, Simon Frith ha aportado ideas sugerentes sobre la forma en que este tipo de músicas establecen relaciones de identificación individual y grupal. Afirma este autor que las músicas populares provocan en los individuos experiencias emocionales muy intensas de identificación, de "posesión" que se observa en la práctica por la forma en que "cada uno piensa y habla sobre "su" música" (Frith, 2001: 426). El hecho de que esto suceda no es algo arbitrario ni fruto de una elección personal descontextualizada, sino que es consecuencia de que esas "experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos" (Frith, 2001: 420).

Al igual que sucede con otras actividades de cultura popular o de masas, como puede ser el deporte, –pero de forma aún más importante porque como ya se ha señalado anteriormente la música produce una intensidad emocional muy directa y profunda dentro de cada persona–, la escucha y respuesta a una canción produce alianzas afectivas y emocionales con la comunidad. Estos vínculos ocurren precisamente por la interacción que se produce entre lo que la música tiene de inmersión personal y su carácter público, externo, lo cual "convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social" (Frith, 2001: 421).

Porque, si como parece cierto, hay un acto de posesión de la música que gusta y con la que las personas de forma individual pero también grupal se identifican, no es menos cierto que la música nos posee y es trascendente en el sentido de que está organizada por las fuerzas sociales. Planteado de esta forma, el reto es explicar por qué una determinada música provoca esos efectos en una colectividad y no en otras, ya que los gustos en la música no son sólo fruto de determinadas construcciones sociales de identidad, sino que a su vez construyen dichas identidades. Como afirma Frith, durante las últimas cinco décadas "la música popular ha constituido una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos" (Frith, 2001: 434), como individuos que se posicionan de una manera respecto a otras fuerzas sociales y a través de movimientos de exclusión y de inclusión; en realidad, las músicas en sí no son ni revolucionarias ni reaccionarias, sino que son poderosas fuentes de emociones socialmente codificadas que pueden contradecir al "sentido común". El valor de algunas músicas puede ser el de tener implicaciones culturalmente transgresoras para la colectividad. ¿Es este es el caso del jazz en Donostia y explica ello su arraigo en el tiempo y en el espacio?

Como se ha señalado en distintas ocasiones a lo largo de este artículo, el público del Jazzaldia es muy heterogéneo respecto a la edad, sexo, procedencia, gustos… como lo es también el propio Jazzaldia. No es lo mismo tener dieciocho o veinte años que cincuenta o sesenta. La relación de la música con la juventud es innegable, Simon Frith afirma que "ser joven" se define a partir de la música (Frith, 2001: 425); también José Jorge de Carvalho (de Carvalho, 1995: 253-271) hace alusión a la importancia de la música en la formación de la juventud, pero además plantea que, en el mundo actual, los medios masivos de comunicación y difusión cultural están propiciando una cierta homogeneidad estética que traspasa barreras de clase o de grupos de pertenencia. En este sentido, si el consumo en general se ha convertido en estos últimos años en un objeto de estudio que, por su complejidad y posibilidades, según señalan algunos autores (Molina y Valenzuela, 2007), podría llegar a sustituir en la Antropología a los tradicionales estudios sobre el parentesco, el consumo de la música se presenta como un aspecto peculiar y específico que puede decir mucho sobre nuestras sociedades actuales.

3.1. La vivencia de la música

En la selección de informantes para este estudio, además de las variables en cuanto a edad, sexo y grado de proximidad al Jazzaldia, se buscaron personas que fueran consumidoras de "cultura"[11]. El análisis de las entrevistas ha demostrado que, en términos generales, además de otras actividades como el cine, la lectura, el teatro o la danza, la música ocupa un lugar muy importante en prácticamente la totalidad de las personas que han participado en el estudio del Jazzaldia.

Un aspecto que destaca es el de las diferentes formas de vivir la música; así, hay personas cuya profesión es la música y, lógicamente, al hablar aportan visiones y matices técnicos que las personas que no lo son no hacen; estas últimas, por el contrario, son conscientes de esa carencia y hacen alusión a que "no saben de música", que "no entienden" y que únicamente "les gusta la música". Sin embargo, a pesar de esas diferencias en la percepción musical, hay una serie de elementos que se repiten, que son comunes y que permiten establecer algunas constantes.

De forma reiterada, las personas entrevistadas aseguraban que les gusta casi toda la música; la única excepción que aparece en las entrevistas, de forma bastante general, es el rechazo a la música comercial y machacona. Esa afición por todo tipo de música recorre todas las edades y todas las situaciones diferentes que están presentes en el conjunto de las personas informantes:

11. Se utiliza aquí el término "cultura" ligado al consumo de masas, para hacer referencia a aquellas actividades que las personas realizan como entetenimiento o hobby: lectura, cine, teatro, música, arte… y no en el sentido antropológico. En la acepción antropológica se entiende y se demuestra que todas las personas, en cualquier tiempo y lugar, son socializadas y poseen una cultura propia que, a la vez que les hace miembros de un determinado grupo, le suministran las claves y valores necesarios para poder convertirse en un ser humano.

De todo, de todo; tan pronto ponemos a Serrat, como que ponemos a Cecilia o me pongo el Torres para cantar, o para bailar, o aquí también estuvimos en el concierto que estuvo aquí Clara Montes. O sea de todo, de todo. Y clásico, pues también

(Mujer. 45-65. Fieles. Provincia)

Me gusta mucho la música, no especialmente el jazz sino la música en general. Y bueno...

(Hombre. Grupo jóvenes.18-30. Conocedores Jazzaldia)

Hay dos elementos que pueden ayudar a entender este gusto tan generalizado por la música. Por un lado, la división que se puede establecer entre las personas a las que les gusta y las que les da igual la música. Desconocemos en este estudio todo sobre las segundas, pero de las primeras se puede afirmar que son personas que viven con la música, es decir, siempre están escuchando música y, si no lo están haciendo, realmente tienen la música en la cabeza:

un río bajando que suena

(Hombre. Grupo jóvenes.18-30. Conocedores Jazzaldia)

y que establecen una relación muy estrecha entre la vida y la música:

el movimiento es música

(Hombre. Grupo jóvenes.18-30. Conocedores Jazzaldia)

Una de las explicaciones posibles al hecho de que la música, frente a otros tipos de artes como el cine o el teatro, sea más sencilla de consumir, es precisamente que disfrutar de ella resulta fácil, ya que el hecho de estar escuchando música no impide realizar otras actividades. Es más, para muchas personas constituye un elemento de fondo que cuando no está presente se echa en falta:

Bai. La música es más fácil de consumir que el teatro, la literatura o la lectura o lo que sea. Te entra más fácil, puedes estar haciendo cualquier cosa y la música te entra por los oídos y puedes estar hablando. Pero ya sea el teatro o incluso el cine o lo que sea, tienes que estar más... requiere más atención, tienes que prestar más atención a lo que... Por eso digo también que la música es más fácil, que mueve más gente, que más gente se interesa por la música que por otras cosas.

(Hombre. Grupo jóvenes. 18-30. Conocedores Jazzaldia)

Junto a ese factor de “facilidad” o “accesibilidad” que la música ofrece para su consumo, está también la carga emocional que la música emite, emociones que se almacenan en la memoria individual y colectiva; eso la transforma en un poderoso entretenimiento y en transmisor de experiencias y sensaciones. Refiriéndose a lo que la música significa, una joven dice:

Para mí es bastante terapéutico. Lo veo como una forma fácil para llegar a emociones. Lo pones y te está estimulando para relajarte, para animarte, para lo que sea. Y siempre te aporta cosas. Es algo que te está llegando, te está aportando

cosas. Entonces, me parece una forma de enriquecerte personalmente o de liberarte. Me parece que es una herramienta muy útil para eso. Y no lo siento como si fuera mi vida. Es muy importante para mí pero es más desde ese punto de vista, de que te está aportando y de ahí lo que pueda surgir.

(Mujer. Grupo jóvenes 18-30. Conocedores Jazzaldia)

Otro aspecto interesante que las personas informantes revelan es que se constata y confirma la importancia de la música en la construcción de la identidad individual, es decir, en cómo la música construye a los individuos en contextos socioculturales e históricos específicos (Frith, 2001). Junto a las funciones sociales de creación de identidad individual y de establecimiento de una relación entre la vida emocional pública y privada, Simon Frith señala una tercera que es la de dar forma a la memoria individual y colectiva a través de la organización del sentido del tiempo. Significa esto que el tipo de música y las canciones que se escucharon en determinadas épocas quedan encarnadas, de una forma muy física, en las vivencias personales de quienes las han compartido. En relación a este tema, cuando se ha indagado en los informantes sobre su proceso musical y en cómo han llegado al jazz, aparecen de forma clara esas vivencias y recuerdos compartidos:

No sé decirte cuándo ni cómo, pues eso, a través de discos y cosas así, no me acuerdo, igual no estaban relacionados con el jazz pero sí tenían esa relación, por esa libertad de crear. Me acuerdo de los primeros disquillos que compré yo en el rastro de Madrid, que no tenía ni tocadiscos yo todavía. Grababa cintas a amigos que me dejaban, grababa música clásica, pero estamos hablando de los años 70. Escuchábamos mogollón los Who o Status Quo que era el más comercialote, y ya empezábamos con Hidrotur o Pink Floyd o con toda esta gente, más que con el jazz que parecía que hasta que empiezas a escuchar, la gente esta con los bluesman, lo primero los Hook, creo. Recuerdo un viejillo Blues de la Cama que era como un guitarrero, un disquillo que apareció ahí, muy curioso, años 70-72.

(Hombre. 45-65. Fieles. Provincia)

En estas expresiones aparece un elemento importante que es el recuerdo de la juventud, de épocas pasadas, casi lejanas. Ha sido también Simon Frith quien ha señalado no sólo que la juventud necesita la música, sino que ser "joven" se define a partir de la música; no en el sentido de que la música que una determinada generación de jóvenes escucha refleje la experiencia de esos jóvenes, sino porque define lo que es esa "juventud". Como se ha señalado anteriormente, al analizar las vivencias de las y los espectadores se confirma que la música que se escuchó en la juventud cobra un significado especial en la biografía individual y colectiva de quienes vivieron; de alguna manera, cada vez que alguien vuelve a escucharla, se reproduce y se trae al presente, a través de esa memoria encarnada, aquella juventud.

Las personas que hoy rondan los sesenta años eran jóvenes cuando el jazz llegó a Donostia en los años sesenta y cuando se implantó en los setenta y tuvo sus momentos de explosión en el velódromo de Anoeta en los primeros años ochenta. Ese fenómeno no era exclusivamente local, sino que se daba en otros

lugares europeos y en la vecina Francia. Boris Vian, en *Escritos sobre jazz*, recoge el auge y la repercusión del jazz en los años cuarenta y cincuenta en Francia, y uno de los aspectos que se refleja en ese trabajo es que el público del jazz, en aquella época, era un público joven.

El consumo de música está así ligado a las sensaciones que produce y que permanecen en la memoria de las personas para siempre. Hay músicas diferentes para diferentes momentos y a medida en que se avanza en la edad, se van conociendo más estilos, se profundiza en ellos y se eligen las músicas dependiendo de los estados de ánimo y de las ocasiones; los estados de ánimo y la forma de sentir la música aparecen estrechamente relacionados.

3.2. La música en directo: la iniciación al Jazzaldia

Otro ejercicio interesante ligado con el consumo de la música es el de observar cómo se produce el enganche con la música en general y con el Jazzaldia en particular. Resulta bastante común que las y los consumidores de los grupos de edad más jóvenes, comprendidos entre los 18-30 y los 30-45 años, hayan comenzado a escuchar música de jazz y a asistir al Jazzaldia (o a la inversa), a edades tempranas (16-18-20 años). También el que la iniciación a ese mundo se haya producido a través de un familiar cercano, (padre, hermano) o alguien de la cuadrilla, que a su vez tenía un hermano mayor al que le gustaba el jazz.

Destaca también al hablar de la iniciación a la música y al Jazzaldia la relación tan profunda y especial que aparece en los recuerdos entre música y lugar, el espacio concreto en que se asistió por primera vez a un concierto de jazz y con quién; resalta la influencia que esas experiencias han tenido en la vida y en el gusto por la música de esas personas.

> Yo recuerdo una influencia muy importante en mí, yo vivía en Zarauz de pequeño, y me acuerdo perfectamente los conciertos en el quiosco de la plaza de la Música. Ahí había conciertos gratuitos muchos domingos en verano y tal y te quedabas así embobado viendo cómo tocaban, la música que fuera, ¿no? Pero eso yo creo que te acerca, te engancha, aunque sea con música no sé cómo se podría llamar, dance no, pero música muy bailable, igual vas a concierto de la música bailable pero te quedas con otras cosas, y dices: ¿ah, también esto es jazz?
>
> (Hombre. 30-45. Ocasionales. Donostia)

Se constata también que quienes actualmente son grandes seguidores del jazz se iniciaron en este género a través de la asistencia a conciertos muy masivos, a los que acudían porque había buen ambiente y no porque fueran aficionados o conociesen el género. Este aspecto nos ha permitido establecer una conexión interesante con los motivos por los cuales, en la actualidad, los grupos más jóvenes se acercan a los conciertos de la Zurriola. Por supuesto, el contexto social y el momento histórico son diferentes, sin embargo, aparecen elementos comunes que conectan con lo que señalábamos anteriormente sobre la

construcción de la identidad y la relación entre ser joven y la música; en resumen, con la necesidad de estar con los "tuyos", de juntarse y sentirse parte de un grupo, de una "movida", de una época.

Pero, ¿qué hace que la música en directo sea una experiencia especial?, ¿cómo se decide ir a un concierto?, ¿por qué se va?, ¿qué se espera de él?, ¿qué sensaciones produce y deja en la memoria? Estos son también aspectos sobre los que las experiencias en directo de las personas que han colaborado en el estudio proporcionan información interesante.

En primer lugar hay que decir que, en términos muy generales, no se va a ciegas a un concierto; esto, que parece muy evidente cuando nos referimos a conciertos de pago, sucede también en la elección de los conciertos gratuitos. Una de las frases que aparece repetida en muchas de las entrevistas al tratar este tema es: "se elige lo que se conoce"; aunque, junto a ello, aparezca también el interés por escuchar lo que no se conoce, pero de lo que se tienen referencias porque son nombres que suenan, que tienen renombre y vienen rodeados de cierta aureola.

> Un poco informándote. Hombre yo me meto bastante en Internet. Si viene una ópera pues te, te...me informo, con quién viene la ópera, qué ópera es... Y ya un poco te dice la lógica, ¿no? Si es, si puede ser más o menos buena, luego a lo mejor pues metes la pata, o un concierto… pues, por prensa, y principalmente bueno pues en un momento por prensa. Y luego, bueno pues a ver, esta edición viene un grupo que es estupendo, que no es conocido, pero vale la pena... Vamos al Altxerri, o vamos a no se qué... Normalmente por prensa.
>
> (Mujer. 45-65. Desconocedores. Donostia)

En segundo lugar, lo que se espera de un concierto es que emocione, que el artista conecte con el público, que se cree un ambiente especial de comunicación, que se dé un espectáculo y una puesta en escena especial. Para expresar estas sensaciones, a las y los informantes muchas veces les faltan las palabras y hacen alusión a aspectos relacionados con el cuerpo, con el baile, con el movimiento, con las emociones que tienen que llegar a cada pliegue de la piel. Ligado a esas percepciones que se esperan de un concierto, aparecen también alusiones a los lugares, a los espacios donde se da el concierto y a lo apropiado o no de ese espacio para escuchar a determinados grupos o cantantes.

> ¿Y en general qué valoras de un concierto?, cuando termina el concierto…
>
> Sí, pasar un rato agradable con mis amigas y que me lo he pasado muy bien, valoro, y si son de mis gustos, que se me hayan puesto los pelos de punta.
>
> (Mujer. 18-30. Fieles. Provincia)

Las manifestaciones de estas personas nos llevan a plantear la cuestión de si quizás, en un concierto, la calidad del sonido y el ambiente estuvieran enfrentados ya que parece que, excepto en conciertos muy concretos, en lo que al jazz se refiere, se prefiere lo segundo; incluso esa frialdad que a veces se relaciona con espacios como el Auditorio Kursaal, se asimila a la misma sensación que se

tiene cuando uno escucha esa música en su casa y en su equipo, es decir, que puedes estar en cualquier lugar y que eso no tiene nada que ver con lo que se espera de la música en directo.

A partir de estas afirmaciones, se llega a un tercer aspecto de lo que significa la música en directo, es decir, los conciertos. La cuestión central es: ¿un concierto es solamente música o es un acto social? Ya se ha hecho referencia en otras partes de este artículo al papel social que los conciertos cumplen hoy en la vida de las ciudades y en la vida de muchas personas, al haberse convertido en espacios para el encuentro y la diversión. Su papel es central en lo que en la actualidad son las fiestas urbanas, además de haberse impuesto como generadores de atracción turística. Efectivamente, también en el caso del Jazzaldia aparece esta lectura, ya que se conjuga la afirmación de que es "una explosión de música" y además de música de calidad, con la percepción de que es algo más; y ese algo más siempre gira en torno al ambiente especial, al verano, al espacio, la playa, al encuentro… a las buenas sensaciones, a la satisfacción que sienten.

3.3. ¿Es todo jazz en el Jazzaldia?

El que un festival de jazz se transforme en un evento de amplio calado social y urbano, en una "gran fiesta" a la que acude un público absolutamente heterogéneo, supone la existencia lógica de polémica entre lo que podemos llamar ortodoxos y heterodoxos ante el consumo de música. Éste de un tema sobre el que la información recogida proporciona opiniones muy variadas y a veces contradictorias, tanto en el sentido de lo que se piensa es el jazz, como sobre cuál debe ser su presencia en el festival, e incluso sobre que tipo de música es y quiénes son sus destinatarios.

Se ha hecho anteriormente alusión a la obra *Escritos sobre jazz*, de Boris Vian; pues bien, en el tema que ahora nos ocupa, muchos de los artículos que se escribieron en los años cincuenta del siglo XX, recogidos en dicha obra, podrían estar escritos hoy si solamente les cambiáramos algunos nombres; entonces también se escribía sobre "música ultramoderna", "para bailar o escuchar", "jazz o canción", "jazz o balada", "el estilo de Nueva Orleáns", o sobre si figuras como Doris Day, Frank Sinatra y otros debían ser contemplados dentro del panorama de lo que se entendía era jazz. Todo esto demostraría que las discusiones sobre lo que es jazz, sobre lo que abarca y sobre los distintos estilos que se pueden enmarcar dentro del género no son sólo de hoy, sino que vienen dándose desde hace tiempo.

En la información recogida, por un lado la opinión más generalizada es que el jazz es mezcla y que existen muchos tipos de jazz diferentes; también se apunta que hoy resulta difícil catalogar las distintas músicas porque existe mucha fusión. Las críticas proceden sobre todo de personas "asiduas" al Jazzaldia, que opinan que algunas de las figuras o grupos que han actuado en diferentes ediciones no pertenecen en absoluto al género. Estas personas creen

que eso desvirtúa el Festival y se puede entrar en un camino en el que, por atraer a más público, se pierda la "esencia" de lo que tiene que ser el Festival. Sin embargo, aun en estas opiniones más críticas, siempre está presente una visión del jazz actual como algo que se está "abriendo"; también se hace evidente que ante esa supuesta apertura hay cosas que gustan y otras que no, es decir, que se reconoce que hay gustos personales y que lo que a alguien no le gusta les puede gustar a otros.

En general, muchas de las opiniones reflejan un sentimiento bastante generalizado de cómo se percibe lo que es el jazz: una música urbana que llega a quien le gusta la música y no le llena lo que se difunde a través de cadenas comerciales y decide investigar nuevas posibilidades. En general, ese tipo de público, que creemos representa un sector importante, identifica el jazz y otra música que se escucha en el Jazzaldia como una música de calidad, distinta de otras músicas comerciales que se programan en Donostia, con algo que tiene un punto alternativo; con algo que surge de mezclas "extrañas" que se hacen hoy día, que no son jazz jazz, pero que son muy buenas y arrastran muchos jóvenes, porque tienen ecos de jazz. En este sentido, lo que se percibe en las opiniones de ese público que tiene una visión más abierta es que el reto del Jazzaldia actual es mantener un equilibrio entre la continuidad y el cambio, es decir seguir programando "clásico" pero ir incorporando cosas nuevas, siempre que sean cosas bien hechas. Las opiniones del grupo de "expertos" reunidos en animada charla, plasman muy bien estas inquietudes y también las percepciones de lo que supone un tipo de programación u otro:

> Mujer: Yo creo que el Jazzaldi en general mantiene muy bien el equilibrio entre lo que puede estar más relacionado con el jazz y luego otras fórmulas, otros grupos que no entran dentro de lo que es lo más comercial, pero que arrastran más gente, con cierta calidad o con un cierto label, por decirlo de alguna manera. No sé qué ejemplo poneros, pero no es traer un Bisbal siguiendo el ejemplo que has puesto tú, evidentemente. Pero sí van a traer unas fórmulas con las que puedan llenar un Kursaal, con las que puedan...
>
> Mujer: Yo creo que por eso, la gente que es más crítica, igual seguramente si el Jazzaldi siguiera la línea de la gente que es más crítica, el Jazzaldi no sería lo que es, está clarísimo. Y la mitad de la gente o la cuarta parte de la gente que va no escucharían música esos días. Y yo creo que es importante también. Sin pasarte de popular, no sé cómo llamarlo, pero me parece bastante importante. Si no es que al final eres muy minoritario.
>
> (Grupo personas relacionadas con la música)

No solamente los adultos "entendidos" tienen esta opinión sobre lo que es jazz y sobre como debe de ser la programación del Jazzaldia; también los jóvenes a los que les gusta el jazz y acuden al Jazzaldia se pronuncian de una forma muy similar. Creemos que sus opiniones, con ese punto de desenfado en las expresiones juveniles son muy interesantes:

> Hombre: Ya les pagaré a los de Heineken un par de cervezas que... Y no sé, yo miro y... Pero por ejemplo, a mí sí que me encanta los escenarios en la calle, las bandas estas tipo New Orleans por la calle... Yo aparte, soy muy de música así, de

> que esté por la calle tocando… Es más, el grupo que estoy tocando ahora, estamos montando una elektro-txaranga por ahí. Es el rollo de ir por la calle, mezclarse con la gente, que no sea un escenario y como un dios ahí arriba. Y a mí me gusta mucho ese ambiente. Y por ejemplo, encontrar una banda tipo Nueva Orleáns por ahí, cuando estoy dando una vuelta y comiéndome un helado por el Boulevard me parece una pasada. Y yo creo que ahí sí que la gente… pues está bien. Y la gente que igual no le gusta tanto, lo ve un poco y ya está. Y pues por hoy ya he tenido una ración de jazz. Y luego, está paseando por la noche y un conciertillo aquí al lado del Kursaal, y yo creo que eso sí que acerca bastante. Igual para el año siguiente por el famoso eMule se baja música jazz y dentro de cuatro años paga entradas. Pero si es por curiosidad y por aprender un poco, para escuchar un poco qué le gusta y qué no… también puede pagar.
>
> (Grupo jóvenes.18-30. Conocedores Jazzaldia)

Creemos que estas opiniones, que proceden de personas que "controlan" la música y el Jazzaldia, conectan bien con los intereses y percepciones de un público muy joven que no es asiduo y que se está interesando ahora por el jazz o de personas de edad para la que el jazz entra dentro de sus intereses musicales junto a otras músicas:

> Yo pienso que sí, que para popularizar ha tenido que evolucionar, y que abrirse, y que ha hecho una música menos purista de jazz, lo cual yo agradezco porque yo no soy tampoco un fan del jazz propiamente dicho; entonces pues en la actividad siempre suelen ser programas dobles, suelen combinarse una banda más de jazz con a lo mejor alguien más popular, no siempre, pero te quiero decir que suele haber un poco de las dos cosas, lo cual pues bueno, no sé si a los puristas de jazz les encantará. En cierta ocasión estuvo Tito Puente y había gente que lo criticó, que decía que eso ya era salsa y tal. Yo un grupo de jazz muy bueno que me encantó y me parece que dio mucho ambiente, Tito Puente.
>
> (Hombre. 45-65. Desconocedores. Donostia)

Por último, para terminar este apartado sobre el consumo musical, haremos alusión a la percepción que existe sobre a quién está dirigido el Festival y quiénes son las personas a las que les gusta el jazz, es decir, la representación que existe de la música de jazz y del Jazzaldia. Aparecen aquí también opiniones contradictorias, ya que hay quienes lo ven como algo muy abierto y, por el contrario, quienes opinan que es algo pijo, de intelectuales, de personas de buena posición. Por un lado están quienes sitúan al jazz y a su público en un género de música de culto y elitista, algo similar a la música clásica, pero con un estilo más bohemio y vinculado también a personas con un perfil intelectual. Por otro, hay quien ha ido elaborando una visión mucho más "popular" de lo que es el jazz, porque han tenido oportunidad de verlo en otros lugares y aunque reconocen que en Donostia el público al que le gusta el jazz pertenece a una cierta élite, no ve eso como algo negativo, sino todo lo contrario. Muchas veces, los cambios en la percepción de lo que es el jazz se han producido a raíz de conocer más esa música o del descentramiento que produce el escuchar y verla en otros contextos:

> Yo antes pensaba que era de intelectuales. Pero el año pasado cuando estuve en Nueva Orleáns, allí no había el intelectualismo que hay aquí. Tú vas a Nueva

Orleáns y en cualquier esquina están tocando. También tocan en antros. Aquí se lo ha apropiado cierto sector intelectual. El jazz es música de y para el pueblo; es música de los esclavos negros. El jazz es puro pueblo.

(Mujer. 45-65. Ocasionales. Donostia)

Son interesantes en este sentido las opiniones que sobre este tema tienen jóvenes conocedores de esta música y que están ahora experimentando esas vivencias con sus amigos y amigas, al tratar de convencerlos para llevarlos a los conciertos, porque piensan que va a ser algo enriquecedor y que lo van a pasar bien, una vez se despojen de los prejuicios que tienen:

Hombre: Con el jazz sí que hay un esto como que hay que ser como un poco místico, saber mucho en general. Yo, cuando conseguimos llevar a un par de la cuadrilla, al final que quedamos, con otra amiga: hoy a la noche vamos a ir a los conciertos del Kursaal que hay ahí fuera. Al final se animaron un par de la cuadrilla, los 3 días íbamos todos y se ha hecho costumbre ya de ir esa semana a ver lo que hay. Pero al principio parecía como que había que ser no sé qué tipo de músico culto para poder ir. Y sí que hay como una…

Hombre: Yo creo que ahí la gente tiene una imagen preconcebida del jazz que en algunos casos es errónea. A mí también me pasa con amigos o con lo que sea, que solamente que oigan la palabra jazz, ya es como rechazo. Y bien, yo estoy de acuerdo que el jazz de sesión, clásico y tal, pues puede resultar duro y te gusta o no te gusta, así de claro. Si no te gusta, lo odias. Pero luego, hay un montón de variantes. Y es más, yo creo que el Festival de jazz de Donosti, yo creo que lo que tiene es eso, sobre todo en los últimos diez años, que se está abriendo a programar conciertos de todo tipo, que no tienen nada que ver con el jazz. De fusiones con música latina, con flamenco… Yo cada año me sorprende más la programación que tiene por lo abierta que es. Entonces, yo creo que mucha gente se pierde oportunidades de ver grupos que les van a gustar solamente porque ya, como oyen jazz, ya lo han englobado en el rollo jazz y directamente rechazan. Así como en Vitoria, por ejemplo, es distinto porque sí que es una programación de jazz más convencional y de grandes estrellas, grandes músicos y tal, el de Donosti, yo creo que no es así, pero sí que tiene un poco la carga esa que es por lo que yo creo que tiene que luchar de la imagen que mucha gente tiene del jazz, y sobre todo la gente joven.

(Grupo jóvenes. 18-30. Conocedores Jazzaldia)

4. ALGUNOS APUNTES FINALES

Hasta aquí algunas de las ideas principales derivadas del estudio realizado en relación al Festival de jazz de Donostia-San Sebastián, uno de los decanos del Estado dentro de los de su género y uno de los de mayor proyección no sólo nacional sino también internacional. Dejando al margen su reconocido éxito de público y crítica, la investigación, algunos de cuyos resultados se presentan en este artículo, ha querido profundizar en algunos de los aspectos que definen su idiosincrasia, insistiendo, fundamentalmente en la visión y opinión del público, auténtico protagonista de este tipo de eventos musicales (conciertos) y sin embargo uno de los grandes desconocidos por parte de quienes estudian este tipo de manifestaciones culturales.

Que el interés de las ciencias sociales en general y la antropología en particular hacia la música debe exceder al mero producto o pieza musical es una de las conclusiones a las que se habría llegado en las últimas décadas, una vez que existe la convicción de que la música es un elemento fuertemente imbricado en las sociedades contemporáneas. Así, como ha quedado reflejado a lo largo del artículo, la música –en este caso el jazz– nos da una oportunidad para profundizar en el análisis de la sociedad y la cultura, en los atributos de una ciudad, en los rasgos que definen un determinado modo de vida, etc. No en vano la música nos acompaña a lo largo de la vida, a lo largo de la biografía de las personas, poniendo banda sonora a los distintos momentos vitales. Hoy más que nunca nos resistimos a ser abandonados por la música. La tecnología hace posible que la música se convierta en nuestra segunda piel (mp3, ipod, etc.), en una especie de apéndice que a duras penas nos abandona por algunos momentos. E incluso entonces la música tiene la virtud de permanecer en nuestra cabeza o en nuestra memoria corporal. Hay quien asegura que el movimiento es música, o la vida en su conjunto.

Pero del mismo modo, un evento como el Jazzaldia da muestras de la relevancia de la música en nuestro "ser social", en nuestra vivencia y experiencia social. Así, un festival de las dimensiones del Jazzaldia puede ser la excusa para examinar el acontecer de una ciudad (Donostia), sus habitantes o aquellos que la visitan. Lo mismo podríamos decir de la infinidad de festivales que, hoy por hoy, se celebran en multitud de pueblos y ciudades del Estado, de Europa o del mundo. Sin duda existe ya una suerte de peregrinar comprometido con el denso calendario de citas musicales en versiones más o menos masivas, más o menos festivas. Y sin embargo el Jazzaldia destaca con fuerza en este calendario de ritos veraniegos. Ha sabido gestarse y consagrarse como algo más que un –mero– festival. Es el festival de su ciudad: Donostia. Público, entorno, música y artistas se fuunden dando lugar a distintos escenarios de participación y sociabilidad en los que se recrean músicas y sonidos diversos, pero sobre todo relaciones, encuentros y momentos de disfrute, asueto, fiesta, deleite. Sólo por ello, por su capacidad para informarnos sobre un determinado contexto, una sociedad y sus vivencias, es merecedor de una atenta mirada antropológica. No por nada constituye un auténtico ritual urbano impregnado de los modos y maneras del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

AUGE, Marc. *Les sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. París: Fayard, 1994.

CRUCES, Francisco. "'Con mucha marcha': el concierto pop-rock como contexto de participación". En: *Revista transcultural de Música,* nº 4, 1999. En línea en http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm

CRUCES, Francisco. "Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". En: *Revista transcultural de Música,* nº 8, 2004. En línea en http://www. sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm

DE CARBALLO, José Jorge. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea". En: *Cuadernos de música Iberoamericana,* nº 1, 1995 ; pp. 253-272.

DEL VALLE, T. et al., *Modelos emergentes en los sistemas y relaciones de género*. Madrid: Narcea, 2001.

Donostiako Jazzaldia-Festival de jazz de San Sebastián, *40 años/urte*. San Sebastián: Donostiako Jazzaldia-Festival de jazz de San Sebastián, 2006.

FEIXA, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus.* Barcelona: Arial, 1998.

—. "La habitación de los adolescentes". En: *Papeles del CEIC,* nº 16, 2005 En línea en: (http://www.ehu.es/CEIC/papeles/16.pdf).

FINNEGAN, Ruth. "Música y participación". En: *Revista transcultural de Música*, nº 7, 2003. En línea en http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm

—. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo" En: *Revista transcultural de Música* nº 6, 2002. En línea en http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnehan.htm

—. "Senderos en la vida urbana". En: Cruces, Francisco y otros. *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta, 2001 ; pp. 437-474.

FRITH, Simón. "Hacia una estética de la música popular". En: Cruces, Francisco y otros. *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta, 2001 ; pp. 413-435.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. "Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica", 2007. En línea en http://www.unesco.org/issj/rics153/ canclinispa.html Revista Internacional de Ciencias Sociales, Septiembre 1997 – nº 153.

GARCÍA LÓPEZ, Noel. *Los sonidos del espacio, los espacios del sonido*. Trabajo de investigación dirigido por Francisco Javier Tirado en el marco del Programa de Doctorado en Psicología Social, del Departamento de Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, mayo de 2007 (mimeografiado y proporcionado por el autor).

MARTÍ I PÉREZ, Joseph. "Hacia una antropología de la música". En: *Anuario musical: revista de musicología del CSIC*, nº 47, 1992 ; pp. 195-226.

MERRIAM, Alan P. "Usos y funciones". En: Cruces, Francisco y otros. *Las culturas musicales.* Madrid: Trotta, 2001 ; pp. 275-296.

MOLINA, J.L.; VALENZUELA, H. *Invitación a la antropología económica*, Barcelona: Edicions Bellatterra, 2007.

VIAN, Boris. *Escritos sobre jazz*. Tomo 2. Madrid: Grech, 1984.