

# Música popular/músicas urbanas: introducción\*

---

## 1. LA PROBLEMÁTICA DE LA DEFINICIÓN

Durante los últimos treinta años, fundamentalmente en el ámbito de los estudios angloamericanos, han adquirido un importante relieve los trabajos referidos a lo que se suele denominar *popular music*, una amalgama genérica que, como veremos, presenta varias dificultades en su definición e incluso en la propia utilización del marbete; como ha señalado Shuker (1994: 3), el término *popular*, aplicado a la cultura, admite al menos dos acepciones: la primera se refiere a las formas de la cultura producidas de una manera comercial y vinculadas a un público amplio y general; la segunda se relaciona con las formas folclóricas, asociadas con un ámbito local y limitado.

Este problema se vuelve a repetir al tratar de encontrar un equivalente en castellano al término inglés; en efecto, su traducción literal —“música popular”— adquiere unas connotaciones que parecen remitir más a la música folclórica y tradicional que a las diversas manifestaciones artísticas que se incluyen habitualmente en su equivalente anglosajón —*blues, rhythm and blues, rock and roll, pop, heavy, punk, reggae, rap, música latina, jazz...*—. Como consecuencia de la búsqueda de una denominación más precisa, a menudo se ha utilizado también el binomio “música popular urbana” (o simplemente, “músicas urbanas”), indicando con ello que la mayor parte de las expresiones musicales señaladas tiene como característica común el ámbito urbano en el que se han desarrollado; sin negar esta evidencia, resulta claro que tampoco este término refleja la diversidad musical de las ciudades contemporáneas, en las que —como señala Cruces (2004: 3)— pueden convivir expresiones de música moderna y comercial con otras relacionadas con la llamada “música culta” o “académica” e incluso con géneros tradicionales y castizos (recuérdense, por ejemplo, el chotis madrileño o el fado lisboeta), sin olvidar además el origen rural de algunas de las manifestaciones señaladas, como el *blues*, lo que obliga a precisar su identidad urbana.

\* Esta introducción, la selección bibliográfica y la edición literaria de este número han contado con una ayuda a la investigación del año 2012 de Eusko Ikaskuntza.

Sea cual sea la elección terminológica, la pluralidad, heterogeneidad y diversidad parecen elementos consustanciales a una música cuya definición se sustenta más en factores extramusicales que en una tipología interna. Por ejemplo, la presencia de una importante industria musical, cuyas ventas masivas han propiciado la concentración y el control de la misma por parte de unas pocas multinacionales, parece un componente común a los diversos géneros que se engloban bajo el paraguas de “música popular urbana”, hasta el punto de que cualquier definición de estos géneros debe considerar la tensión entre la creatividad artística y la naturaleza masiva de su distribución; ahora bien, no debe olvidarse que los grandes éxitos y la rentabilidad de la inversión constituyen estadísticamente una pequeña proporción de la música editada (Negus, 2005: 67), y también que algunos géneros no han trascendido más allá de un círculo limitado de aficionados o que, en todo caso, su evolución estilística y diversos factores de carácter social y cultural han hecho fluctuar su popularidad (un ejemplo claro lo constituye la música de jazz).

La difusión a través de los medios de comunicación de masas —*mass media*— es también uno de los elementos habitualmente mencionados como particularidad común de este tipo de música. Ciertamente, sin el impulso de las grandes cadenas radiofónicas, sin la popularidad que conlleva la aparición en la televisión o en el cine, sin la contribución de la prensa musical especializada, difícilmente hubiera sido posible la difusión masiva y la consiguiente creación del *star system*, dos singularidades de una parte de los géneros antes mencionados. No obstante, conviene no olvidar que el uso de los *mass media* no ha sido privativo de las manifestaciones artísticas populares y que incluso la música culta o académica ha utilizado estos resortes para ampliar su difusión —recuérdense ejemplos extremos como el aparato comercial alrededor del espectáculo de “los tres tenores” o del dúo de Montserrat Caballé y Freddy Mercury—. Asimismo, sin negar el papel de estos medios, se debe considerar el carácter restrictivo de la popularidad que proporcionan, limitada a un número determinado de figuras, cuya elección no es, en la mayor parte de los casos, independiente de los intereses de la industria discográfica, por lo general englobada en grandes corporaciones multimedia; un ejemplo de estos últimos años podría ser la creación de un mercado musical específico para un público infantil y preadolescente a través de canales temáticos de televisión, de estrenos cinematográficos y de revistas especializadas que publicitan los mismos iconos —Hannah Montana, Jonas Brothers, Selena Gomez, One Direction...—.

Los avances tecnológicos han contribuido de manera decisiva a la configuración de la música popular urbana, desde sus orígenes hasta la actualidad, de tal manera que difícilmente se podría explicar su evolución si no se analiza de manera conjunta con los mencionados avances. Se podrían determinar tres momentos claves que demuestran esta vinculación: la primera oleada de difusión masiva de estos géneros musicales se produjo en las décadas de los veinte y los treinta (recuérdese el éxito de las canciones del *music hall*, del Tin Pan Alley o de las grandes orquestas de la era del *swing*), cuando surge una importante industria discográfica, asociada a los

nuevos sistemas y soportes de grabación y al gramófono como aparato de reproducción, que se publicita a través de las cadenas radiofónicas, en un marco general de internacionalización de la música; el segundo momento de transformación se produce tras la II Guerra Mundial, en las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando se introducen los discos de vinilo (en sus versiones de *single* y *LP*) y la industria capta preferentemente a un público juvenil, que convierte la música en seña de identidad generacional, con estilos como el *rock and roll*, el *pop*, el *folk* o el *rock progresivo*; el tercer punto de confluencia, que comienza en la década de los ochenta y se extiende hasta la actualidad, se identifica por el uso de la tecnología digital, por el surgimiento de nuevos soportes y formas de escucha, como el CD y, en el segundo caso, el teléfono móvil, y por la irrupción de Internet, factores que han abaratado los costes de grabación y han facilitado la difusión hasta extremos inimaginables hace pocos años. De manera paradójica, el desarrollo de las tecnologías asociadas a la música y a su industria, que ha contribuido de manera decisiva a su evolución, ha sido también un factor determinante de la crisis del negocio musical, que se ha visto obligado a reinventarse, en medio de áridas disputas sobre la propiedad intelectual y la libre circulación de la música, en un panorama en el que no se vislumbra un futuro claro.

En definitiva, los intentos de definición de la denominada “música popular” o “música urbana”, más allá de las dificultades terminológicas, han resultado siempre complejos, pues los elementos contextuales señalados —la industria musical, la difusión a través de los *mass media* y la vinculación con los avances tecnológicos— no son exclusivos de estos géneros populares, ni han tenido el mismo grado de incidencia en la evolución de un conglomerado que, por su propia naturaleza, resulta diverso y esquivo a las generalizaciones.

## **2. LA CUESTIÓN MUSICOLÓGICA Y DISCIPLINAR**

Los diversos géneros que conforman la música popular urbana han ocupado un lugar marginal en los estudios de la musicología tradicional que, como ha señalado Middleton (1990: 103), han actuado, en general, como si aquella no existiera, a pesar de su innegable presencia en la cultura de los países occidentales desde las primeras décadas del siglo XX. Las razones de este olvido responden a motivos variados, pero en su forma más extrema han sido la consecuencia de un juicio que ha considerado que la música popular carece de valor estético (Frith, 2001: 413), pues es simple y banal, efímera y comercial, frente al carácter complejo y serio, trascendente e incluso elitista con el que se ha calificado a la música académica (Middleton, 1990: 103). Resulta claro que esta contraposición no se corresponde con la diversidad y pluralidad que se deriva de un análisis empírico de la música popular y de la música culta, ya que en ambos casos pueden documentarse diferentes grados de complejidad y comercialidad, sin que estas características sean privativas de una u otra, por lo que esa supuesta división aparece

hoy en día, al menos en parte, difuminada. No obstante, se ha utilizado para defender una jerarquía que se ha trasladado a los estudios de musicología, cuyo interés por la música popular urbana ha sido ocasional, si bien su presencia en este campo de la investigación ha experimentado un importante auge en las últimas tres décadas.

Más allá de este juicio de valor, uno de los problemas principales para la integración de estos géneros en cierta musicología tradicional se encuentra en lo que Tagg denominó, hace ya más de treinta años, la *notational centrality* de una parte de los estudios musicológicos (citado por Middleton, 1990: 104), es decir, el papel central que han ocupado la notación musical y la partitura escrita en los mencionados estudios, algo que ha determinado la tipología de los análisis y la propia música objeto de los mismos.

En efecto, la partitura escrita no ocupa un lugar fundamental en la mayor parte de los géneros de la música popular, no solo porque haya intérpretes que no la utilicen para sus composiciones o sus ensayos —piénsese en el *pop* y en el *rock*—, sino, sobre todo, porque la nueva música urbana ha desplazado su eje de la composición a la interpretación, de la inmutabilidad del papel escrito a la creatividad de las variantes y las versiones, poniendo así el acento no tanto en la genialidad del autor que deja como legado una partitura a la que el intérprete debe fidelidad, sino en la capacidad para recrear una composición —cuya partitura, cuando existe, puede no ser más que un guion simplificado— en un contexto concreto y determinado; como ejemplos, recuérdense el carácter irreplicable de una actuación de un *bluesman* de las primeras décadas del siglo XX, fundamentada en su relación y conexión con el auditorio, las diversas versiones que de sus propios temas han grabado conocidos intérpretes como Bob Dylan o Eric Clapton, o las múltiples recreaciones que han realizado los músicos de *jazz* del repertorio de los *standards* del teatro musical de Broadway. No se puede afirmar que la escritura afecte de manera absoluta a la forma de concebir la música, ya que se trata de un arte interpretado, por lo que tiene, necesariamente, una dimensión intuitiva y personal (Middleton, 1990: 81); ahora bien, no es menos cierto que una parte de la musicología ha tendido a identificar la música con la interpretación fiel de una partitura, por lo que la mutabilidad y flexibilidad que implican la libertad de la versión, característica de las músicas populares, ha dificultado la integración de estas en la mencionada musicología.

Además, tal y como también ha explicado Middleton (1990: 104-105), la preferencia por la escritura ha determinado igualmente la tipología de los parámetros estudiados, que se ha centrado en los aspectos para los que la escritura resulta más apta (armonía, funciones y movimientos de los acordes; melodía, motivo, desarrollo melódico...), relegando aquellos otros en los que la escritura como herramienta puede encontrar más dificultades (afinación, articulación, timbre, métricas irregulares, efectos de sonido...); en muchas ocasiones estos últimos resultan fundamentales para la comprensión de la música popular, cuyo interés puede no residir en los componentes armónicos y melódicos; sirva como ejemplo la música de *blues* tradicional, cuyo atractivo se encuentra en la interpretación de la melodía, que incorpora

elementos de afinación microtonal (*blue notes*) y una rítmica muy libre que contrasta con la regularidad del acompañamiento con un instrumento armónico (en general, guitarra o piano), en tanto que la armonía o la línea melódica son muy básicas y reiterativas.

El carácter urbano de buena parte de la música popular ha posibilitado también el interés de la etnomusicología por estos géneros; a pesar de ello, la inclusión de la música popular en los estudios de etnomusicología fue también tardía, pues no se produjo hasta los setenta, aunque hubo algunos precedentes en décadas anteriores, sobre todo en trabajos sobre las músicas afroamericanas (Nettl, 2001: 121). Estos estudios se han centrado en la confluencia de culturas y músicas que caracterizan a los medios urbanos y a la noción de ciudad como “un espacio comprehensivo para el estudio de la cultura musical” (Nettl, 2001: 122).

Ahora bien, más allá del ámbito específico de la musicología, de la etnomusicología y de los análisis de los componentes formales, los estudios de música popular se han convertido en una especialidad multi e interdisciplinar, en la que conviven, además de las perspectivas musicales, enfoques antropológicos, sociológicos, políticos, históricos..., una variedad de acercamientos a la que no es ajena su inclusión en los denominados *cultural studies*, un término que se comenzó a utilizar a finales de los sesenta, que incluye una gran diversidad temática, entendida en su contexto social, económico y político (Shuker, 1994: vii). Desde esta perspectiva, que ha sido la predominante durante los últimos años, los estudios sobre la música popular no se han constituido desde una óptica de una disciplina definida, sino que se han interesado por una gran amalgama de perspectivas diversas: la producción histórica, la industria discográfica y el efecto de la globalización, los formatos de la música grabada y los avances de la tecnología, la recepción y el consumo, los *mass media*, etc., partiendo de la idea de que el significado de la música popular es el resultado de una interacción entre el contexto de producción, la propia música y sus creadores, y el público receptor (Shuker, 1994: viii).

Por ello, sin negar la posibilidad y la necesidad de los estudios formales sobre la música popular urbana, la mayoría de los acercamientos críticos a esta música sobrepasa este marco enfatizando su carácter de fenómeno social, que sin duda está presente en la mayor parte de estas manifestaciones. Lograr un equilibrio entre el análisis puramente textual, centrado en las cualidades formales musicales, y el estudio de las condiciones de producción y recepción, constituye un reto para cualquier discurso que pretenda alcanzar una visión global del fenómeno de la música popular.

### **3. INDUSTRIA, TECNOLOGÍA Y CREATIVIDAD**

Uno de los temas que más controversia y literatura ha suscitado en los estudios sobre la música popular ha sido la relación de esta con la industria y las innovaciones tecnológicas, así como el control que las grandes corpora-

ciones ejercen sobre la creación y las restricciones que imponen, en aras a conseguir un mayor beneficio económico.

Desde sus orígenes a comienzos del siglo XX, la música popular ha estado estrechamente ligada a la industria y a las nuevas tecnologías, hasta el punto de que el relato de su historia resulta imposible sin la referencia a la mediatización que ambas han ejercido sobre los diferentes géneros que la conforman. Ya en las primeras décadas del siglo pasado, el auge de la música popular estuvo vinculado al surgimiento de una importante industria de la grabación y a las nuevas tecnologías que la hicieron posible: el gramófono como reproductor de un nuevo soporte (los discos de 78 rpm) y el desarrollo de la radio y del cine como medios de difusión. A partir de esta revolución inicial, todos los cambios importantes que han tenido lugar en la música popular se relacionan con modificaciones tecnológicas e industriales: el origen y desarrollo del *rock and roll* de los años cincuenta está vinculado a la aparición de los nuevos soportes en forma de discos de vinilo (*single* de 45 rpm y LP de 33 rpm), viables debido al novedoso sistema de grabación magnética, y a la aparición de compañías independientes que popularizaron la nueva música, cuya supervivencia fue posible gracias al progresivo abaratamiento de los costes; de manera paralela, estas nuevas formas musicales se vieron refrendadas por su difusión a través de los canales ya conocidos —radio y cine— y de otros, como la televisión, que iniciaban por aquella época su andadura.

Durante los años sesenta y setenta, el proceso de sofisticación tecnológica se incrementa cada vez más y el estudio de grabación se convierte en un elemento clave de la creación musical, por el enorme potencial que despliegan tanto los procesos de modificación del sonido —a través de la incorporación de efectos diversos al ya amplio abanico de posibilidades de los instrumentos eléctricos— como los de edición —consecuencia del progresivo incremento de pistas de grabación y de las opciones de mezcla de las mismas—. La música del denominado “*rock sinfónico*” (Pink Floyd, Yes, King Crimson, Genesis, Emerson, Lake and Palmer...), que consiguió una importante cuota de mercado durante esas décadas, difícilmente sería comprensible sin el mencionado desarrollo tecnológico y la conversión del estudio de grabación en el lugar de trabajo fundamental de sus creaciones. Ahora bien, la progresiva sofisticación encareció de manera considerable las producciones, que requerían de una notable inversión, además de centralizarlas y especializarlas —buena prueba de ello es la enorme importancia que adquieren los ingenieros de sonido, que se sitúan a un nivel parejo o incluso superior a los propios creadores musicales—. Los avances tecnológicos de los años ochenta y el desarrollo posterior de las posibilidades introducidas por la digitalización corregirán esta tendencia, al abaratar los costes y potenciar la descentralización y democratización de la producción musical, a la vez que se reduce la dependencia del músico de los grandes estudios de grabación (Middleton, 1990: 87-88).

La aparición de los diferentes soportes de sonido (disco, casete, CD) ha tenido también un importante impacto en la creación, distribución y escucha

de las músicas populares urbanas (Negus, 1998: 68), sobre todo a partir de mediados del siglo XX. Como se ha señalado, los discos de vinilo introdujeron en el mercado dos tipos de formato que habrían de convivir durante tres décadas —el *single* y el *long play*— y que, al menos durante su etapa inicial, tuvieron un cierto grado de especialización: el disco sencillo (*single*), que habitualmente presentaba dos canciones, una por cada cara, se convirtió en la fórmula de lanzamiento de la música popular más comercial —por ejemplo, el primer *rock and roll*—, mientras que el LP se especializó en los mercados de la música clásica y del jazz. El casete fue un soporte barato y enormemente popular, que permitió la copia, la reproducción portátil y la apertura a nuevos mercados, de manera fundamental en países en vías de desarrollo; de forma simultánea, propició la piratería y las primeras polémicas sobre la difusión sin un control estricto de las compañías discográficas (Middleton, 1990: 87).

Por todo ello, los avances tecnológicos no han sido solamente un soporte externo o un modo de producción musical, sino que, como ha señalado Blacking (citado en Théberge, 2006: 25), se han convertido en una condición apriorística para la creación musical, en un importante elemento para la definición del estilo y el sonido de los intérpretes, que ha tenido un papel relevante en la producción, distribución y consumo de la música popular (Théberge, 2006: 49). Porque lo cierto es que la importancia de la industria musical y de las innovaciones tecnológicas que esta ha desarrollado ha puesto sobre la mesa el debate sobre el control que las grandes corporaciones ejercen sobre la creatividad de los intérpretes, sobre las posibilidades de un desarrollo autónomo de una música que, a su vez, está integrada en un gran negocio que, obviamente, controla y dirige sus producciones. A ello se añade la tendencia a la concentración de la industria musical en unas pocas compañías, lo que ha dificultado la existencia de empresas independientes que, por lo general, han terminado absorbidas por las grandes multinacionales. En definitiva, y como ha señalado Frith (citado en Negus, 1996: 52-53), no cabe duda de que la música popular no existe en un estado ideal de pureza, sino que está determinada por las condiciones económicas y tecnológicas de la producción y que, por lo tanto, hay una relación necesaria entre la música y la industria.

La difusión de estos géneros musicales a través de los diferentes medios de comunicación plantea asimismo diversas y complejas cuestiones. La radio jugó un papel determinante en el éxito comercial de la música de la primera mitad del siglo XX; ahora bien, la creación de las grandes cadenas de radiodifusión y su tendencia monopolística, la dependencia de los programas más importantes de la publicidad y la presión ejercida por las discográficas fueron factores que condicionaron la emisión musical de este medio de comunicación; como consecuencia, la radio contribuyó a la creación de una jerarquía entre los intérpretes, al encumbramiento de determinadas figuras en detrimento de otras muchas, por razones no siempre musicales, instaurándose así un sistema de grandes estrellas (*star system*) que, con el devenir del tiempo y cambiando los nombres, se ha convertido en el núcleo fundamental del negocio musical. Algo similar ha ocurrido con la televisión,

cuyo rol ha sido decisivo en la segunda mitad del siglo XX, de manera especial en los años cincuenta y sesenta, cuando la música popular tuvo una presencia importante en los *shows* televisivos, y en los años 80, cuando el video musical (videoclip) se convirtió en la fórmula de anuncio promocional por excelencia, hasta el punto de que se crearon canales temáticos, como MTV, que revitalizaron la industria musical y fueron la plataforma de lanzamiento de nuevas figuras (Shuker, 1994: 173 y ss.). El cine ha contribuido también a difundir la imagen de los intérpretes musicales y a incrementar su popularidad, de manera directa, convirtiéndolos en actores cinematográficos, y de manera más indirecta, a través de las bandas sonoras de las películas. En fin, la prensa musical también ha jugado un papel significativo en la promoción de determinados géneros y artistas, a través de una amplia gama y variedad de revistas especializadas en la música popular.

Por último, podemos añadir que la industria ha tratado de dirigir la producción musical así como su posterior difusión a través de la constitución de grandes multinacionales, que por medio de sus filiales han abarcado extensas áreas geográficas, con un planteamiento general de diversificación, de tal manera que pueda quedar en sus manos el control y la supervisión de toda la cadena, desde la grabación del producto musical hasta sus formas de consumo; todo ello puede tener, sin duda, un efecto coercitivo sobre la creatividad del intérprete. Ahora bien, como ha señalado Negus (2005: 45 y ss.), el grado de determinación que pueden ejercer las grandes compañías sobre los productos musicales y su significado no es absoluto, ya que las industrias culturales son plurales y se constituyen en contextos específicos, lo que permite una cierta interacción entre el comercio y la creatividad y, en algunas circunstancias, un condicionamiento mutuo entre el negocio y la música.

#### **4. LA CUESTIÓN DE LA(S) IDENTIDAD(ES)**

Una de las cuestiones que mayor interés ha suscitado en los estudios sobre las músicas urbanas ha sido la relacionada con las diferentes formas de identidad, un término utilizado de manera profusa (y a veces difusa), para explicar desde diversos puntos de vista la naturaleza de algunos fenómenos musicales. Así, entre otros, se han mencionado factores como el género, la etnicidad y la raza, la edad y la cuestión generacional, como elementos de identidad cultural que, en mayor o menor medida, han sido determinantes a la hora de establecer una definición de diversas prácticas culturales y musicales, e incluso han mediatizado la terminología, que se ha llenado de denominaciones identitarias (por ejemplo, *black music*, *latin jazz*, música afroamericana, afrocubana, etc.). Veamos ahora someramente algunas de estas manifestaciones ligadas al tema de la identidad.

Desde los años setenta, el término “subcultura” ha sido un marbete ampliamente utilizado para definir determinados movimientos, sobre todo de la escena de Gran Bretaña (como el *beat*, el *mod* o el *punk*), que trataron de responder a la cultura dominante poniendo en valor su “estilo”, confor-

mado por una serie de elementos específicos, como el vestuario, el corte de pelo, un lenguaje de argot, códigos de comportamiento, que a su vez se interrelacionaban con una música y movimientos corporales y de baile propios. La publicación del libro *Subculture* (1979), de Dick Hebdige, y de una manera más general los trabajos realizados por el Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham, sentaron las bases para el desarrollo de esta línea de pensamiento, que trata de explicar las manifestaciones generacionales como una expresión de identidad colectiva, que se diferencia y enfrenta a las corrientes mayoritarias y convencionales (Negus, 1996: 16-17).

La importancia de los elementos étnicos y raciales ha sido también puesta de relieve por diversos autores que han estudiado manifestaciones musicales como el *rhythm and blues*, y de una forma más genérica la denominada *black music*, o la música latina, como formas de identidad social que, en muchas ocasiones, han tenido que adaptarse a situaciones de discriminación racial, a las modificaciones derivadas de los nuevos espacios urbanos —por ejemplo, la salsa realizada y grabada en Nueva York—, y a los intereses de la industria musical, que ha llegado a alterar sus formas de manifestación originales.

Las relaciones de la identidad musical con el género y la sexualidad ha sido otra de las líneas de investigación que ha ocupado un espacio relevante en los estudios de las músicas urbanas; a partir del innegable hecho de que el *rock*, en la mayor parte de sus expresiones, ha sido una música ligada a la masculinidad —recuérdense, por ejemplo, el *rock and roll*, el *heavy metal* o el *punk*—, han sido muchos los estudios que se han centrado en esta asociación de determinados tipos de música con una sexualidad explícitamente masculina y que, desde una posición crítica, se han interesado por otras formas alternativas a este predominio.

Los problemas de la identidad se han considerado también desde la perspectiva de la globalización, de la hibridación inevitable de las formas que se crean a partir de la interacción entre culturas musicales alejadas, entre Occidente y el Tercer Mundo, entre el centro y la periferia (Negus, 1996: 175), lo que ha dado lugar a un proceso de sincretismo entre diferentes culturas musicales, con una clara tendencia a la occidentalización (Nettl, 1978: 10-11). La globalización conlleva un proceso de transculturización, con un resultado de músicas transnacionales, pero también unos patrones de poder y de dependencia, ejercidos sobre todo a través del desarrollo de las tecnologías de producción, transmisión y distribución de la música, monopolizadas, como ya hemos señalado antes, por un número limitado de grandes corporaciones, ligadas mayoritariamente a la industria norteamericana. La consecuencia es una inevitable homogeneización de las producciones culturales, un proceso ante el cual las expresiones musicales locales diferenciadas pueden convertirse en elementos de identidad, más aún en una época con un gran número de personas desplazadas de su lugar natal, para quienes la música puede llegar a ser un factor de identidad, si bien inevitablemente “contaminado” por una cultura cosmopolita.

En definitiva, podemos concluir que no cabe duda de que los factores identitarios pueden tener una influencia en la construcción de las prácticas sociales y culturales, entre ellas la música popular. Ahora bien, ante esta evidencia caben dos posiciones: la defensa de una posición apriorística y esencialista, que establezca una conexión necesaria entre una identidad y una expresión musical, o una propuesta más abierta que considere que las identidades culturales no están fijadas de una manera esencial, sino que se crean a través de los procesos de comunicación y de las prácticas sociales (Negus, 1996: 100).

\*\*\*

Las problemáticas expuestas en los apartados anteriores son una muestra de la diversidad y la complejidad de la música popular urbana y también de la amplitud temática que han desarrollado los trabajos que a ella se han dedicado. Este número de *Musiker* es un reflejo de esa heterogeneidad, con artículos que abarcan diferentes áreas de estudio relacionadas con esta música.

La ciudad, como ámbito referencial de diversas expresiones de la música popular urbana, se encuentra presente en distintos artículos: “Músicas populares urbanas en los espacios industriales rehabilitados”, de Amaya González e Iván San Miguel, trata sobre la rehabilitación y el reciclaje de los espacios productivos abandonados, con fines culturales y, de manera particular, en relación con las músicas urbanas; “La explosión del *bebop*: Charlie Parker y la ciudad de Nueva York”, de Gonzalo Tejada, estudia la música del mencionado estilo, y de su figura más sobresaliente, desde la perspectiva de una ciudad, cuyas peculiaridades urbanas son indisociables de la mencionada corriente de *jazz*; “Psilocybe: Onddoaren mizelioak herritik mundura hedatzen direnean”, de Egoitz Alcaraz, se plantea el estudio de acción colectiva para el desarrollo de la música de *rock* en un medio urbano de tamaño reducido (Hondarribia, Gipuzkoa), ejemplificado en la creación de la asociación Psilocybe.

Las peculiaridades formales de alguno de los géneros de las músicas urbanas, como el *jazz*, y su importancia para sustentar un análisis metodológico diferenciado es el tema del que se ocupa José María Peñalver, en “Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el *jazz*”; por su parte, Israel López, en “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo”, estudia las interrelaciones entre la música culta y la música popular, y la incorporación e integración de elementos de una en otra, a través del análisis de una obra significativa.

Los temas relacionados con la actividad discográfica y con los medios de difusión de la música popular urbana son abordados en diversos artículos: Mikel Bilbao, en “Discos Regal. Aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España (1923-1935)”, realiza un recorrido que ejemplifica, a través de una de las compañías más importantes de la España de los años 20 y 30, la introducción de la industria de la grabación en nuestro país;

Eduardo Viñuela, en “El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a internet”, destaca la evolución y la transformación que ha experimentado este medio de difusión con su desarrollo en la web; por fin, Teresa Fraile, en “Libertad provisional: la convulsión musical del cine español en los años 70”, analiza las relaciones entre la música popular y el cine en una década de especial interés político, social y cultural.

Los diferentes problemas asociados con la temática de la identidad de género se encuentran también representados en este número de *Musiker*: Nieves Hernández y Ari F. Maia, en “Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Datos brasileños y españoles a partir de la escucha de cuatro canciones”, analizan, a través de encuestas realizadas a jóvenes universitarios, la pervivencia de prejuicios y la escasa capacidad crítica en relación con las imágenes de género transmitidas por las músicas populares urbanas; Teresa López, en “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música electrónica de baile”, trata de ofrecer una visión crítica de la configuración de las identidades y subjetividades, en relación con la construcción de género, a través del análisis de los significados que adquiere la música electrónica de baile.

La dimensión social y política de las músicas urbanas, y su relación con los temas de identidad son tratados en distintas propuestas: Julio Ogas, en “Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al *hip hop*”, analiza la reiteración de unidades significantes que constituyen el hilo conductor de un discurso identitario en diversas canciones, cuyo tema central es Latinoamérica; Diego García, en “*El Ideal del Rock Andaluz*. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”, estudia la construcción de modelos de identidad, a través del análisis del discurso de diversas canciones, que contribuyen a la comprensión de la narración identitaria de Andalucía; Auritz Aurtenetxe, en “1970. hamarkada, kontzertuak euskal zaleen bilgune. *Baga biga higa sentikaria* espektakulutik jaialdietara”, estudia el surgimiento del nuevo género de la canción vasca y las dificultades de difusión de la misma, en un contexto de cambio social y político.

El problema de la recepción de la cultura *pop* angloamericana en España y su influencia en la creación de una identidad juvenil, centrado en una zona turística, es el tema tratado por Francesc Vicens, en “Música e identidades juveniles. La llegada del *Liverpool Sound* a la Mallorca de los años 60”; por su parte, Juan José Pastor, en “Músicas urbanas y experiencia carcelaria: aspectos jurídicos y nuevas reflexiones sobre identidad y educación en prisión”, analiza la presencia de las músicas urbanas en las cárceles y sus funciones psicosociales como cauces de identidad, en una situación de privación de la libertad.

El número se cierra con una propuesta de bibliografía temática, ordenada en cuatro apartados, que puede ser una guía para el lector interesado en la profundización de los temas tratados en este monográfico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRUCES, Francisco (2004). "Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. In: *Revista Transcultural de Música*, nº 8. On line in: <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>
- FRITH, Simon (2001). "Hacia una estética de la música popular". In: Francisco Cruces et al. (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta; pp. 413-435 (1ª ed., 1987).
- (2006). "The industrialization of music". In: Andy Bennett, Barry Shank, Jason Toynbee (eds.). *The Popular Music Studies Reader*. London: Routledge; pp. 231-238 (1ª ed., 1988).
- MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- NEGUS, Keith (1996). *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity.
- (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós (1ª ed., 1999).
- NETTL, Bruno (1978). "Introduction". In: Bruno Nettl (ed.). *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press; pp. 3-18.
- (2001). "Últimas tendencias en etnomusicología". In: Francisco Cruces et al. (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta; pp. 115-154 (1ª ed., 1992).
- SHUKER, Roy (1994). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- THÉBERGE, Paul (2006). "Conectados: la tecnología y la música popular". In: Simon Frith, Will Straw, John Street (eds.). *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook; pp. 25-51 (1ª ed., 2001).

Patricio Goialde Palacios  
Editor Literario