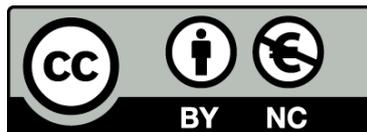




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## **Patrones de movimiento corporal en la performance musical. Una aproximación antropológica a las escenas barcelonesas de punk, hardcore e improvisación libre**

Josep Lluís Lancina Murillo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License**.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Patrones de movimiento corporal en la performance  
musical. Una aproximación antropológica a las escenas  
barcelonesas de punk, hardcore e improvisación libre**

Josep Lluís Lancina Murillo

**Tesis doctoral  
2020**



Programa de Doctorat Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni  
Departament d'Antropologia Social  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona

**Patrones de movimiento corporal en la performance musical.  
Una aproximación antropológica a las escenas barcelonesas  
de punk, hardcore e improvisación libre**

**Tesis Doctoral realizada por:**

**Josep Lluís Lancina Murillo**

**Dirigida por:**

**Olga Jubany Baucells**

**Roger Canals Vilageliu**

**Tutorizada por:**

**Olga Jubany Baucells**

Barcelona, enero de 2020



Me pregunto qué espera todo mi cuerpo de  
la música en general. Creo que alivio.

Friedrich Nietzsche, 1882

Cuando sabes que alguien se está moviendo  
de la misma forma que tú, es como formar  
parte del mismo grupo.

John Coltrane, 1974

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo financiero del Programa d'Ajuts per al Contractació de Personal Investigador Novell FI-DGR

Durante el desarrollo de la investigación he estado vinculado al Grup d Recerca en Antropologia i Pràctiques Artístiques (GRAPA), incluido en el Grup de Recerca en Exclusió i Control Social (GRECS), y en el Grup de Recerca en Gènere, Identitat i Diversitat (GENI).

## Resumen

El objetivo principal de esta tesis es la comprensión del papel de determinados movimientos corporales no instrumentales pero relacionados de una u otra forma con la música en los procesos de identificación colectiva e individual, y en la formación y mantenimiento de un sentimiento de pertenencia a un colectivo de personas unidas principalmente por un interés común en un género musical determinado.

Los movimientos, acciones y posturas corporales investigados son los realizados por las personas músicas durante la *performance* musical, el concierto, excluyendo los movimientos instrumentales productores de sonido. Igualmente se analizan los movimientos realizados por el público tanto como reacción ante la música y el concierto que como conformadores del mismo concierto. Una parte de estos movimientos relacionados con la música presentan un alto grado de automatización. Por otra parte, y en relación con lo anterior, consideramos que todo movimiento corporal puede ser significado por una persona perceptora.

Al abordar a la actividad motora corporal como criterio en la construcción de una identidad grupal y como catalizadora de un sentimiento de pertenencia a un grupo es ineludible investigar las condiciones socio-históricas de su primera producción y de su propagación y enraizamiento, así como sus condiciones de adquisición y aprendizaje

El concierto, el marco de realización de las acciones y posturas corporales, se caracteriza por la contigüidad corporal, lo que produce un conjunto de interacciones sociales basadas en las relaciones cara a cara. Esta copresencia kinésico-corporal está dotada de significados y posibilidades afectivas y dota de estos significados y posibilidades afectivas a determinados movimientos y acciones corporales caracterizados especialmente por ser colectivos y seguir normas implícitas.

La escena local —en esta investigación las del punk, el *hardcore* y la improvisación libre— es el contexto sociocultural en el que se desarrolla el concierto, y a la vez el colectivo o comunidad —ya que como exponemos una escena local es, entre otras cosas, un grupo de personas unidas por un gusto y unas prácticas musicales— que será el destinatario último de ese sentimiento de pertenencia, así como un entorno delimitado por criterios identificatorios, entre ellos los relacionados con el cuerpo.

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer su paciencia a todas las personas entrevistadas, así como a todas las personas con las que he hablado en los conciertos y que me han ayudado dándome información y facilitándome nuevos contactos. Sin ellas, verdaderamente esta tesis ni tendría sentido ni se hubiera realizado.

También quisiera mostrar mi agradecimiento a las personas con las que he ido y voy a conciertos, con las que he hablado o discutido sobre música, y con las que he intercambiado cintas de casetes y cedés regrabables y ahora intercambio referencias musicales en forma de direcciones digitales. Amigos y amigas con los que he aprendido y espero continuar haciéndolo.

Gracias a Agusti, Elena, Joan, Pere, Pricto, Punkike, Sara, Silvia, Tupatupa y Xavier por su material gráfico, por sus diseños, fotografías y videos.

Igualmente, agradezco su trabajo y dedicación así como sus valiosas aportaciones a las personas que han dirigido esta tesis, Olga Jubany y Roger Canals. Muchas gracias por vuestro sentido crítico y vuestras sugerencias.

Finalmente, mi agradecimiento a Meritxell, que me hace tener los pies en el suelo y me ha dado todo su apoyo y ánimos para realizar mi tesis, y a quien debo bastantes noches de baile.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. APROXIMACIONES CONCEPTUALES Y TEÓRICAS .....	7
1.1 Introducción.....	9
1.2 “Yo es Nosotros y Nosotros, yo” .....	9
1.3 La escena musical como comunidad y como red .....	19
1.4 El concierto como performance y como interacción social.....	34
1.4.1 El concierto como interacción simbólica .....	38
1.5 Cuerpo, movimiento corporal e intercorporalidad .....	42
1.5.1 Movimiento corporal, comunicación e identidad.....	46
Conclusiones respecto al marco teórico .....	53
2. CUESTIONES METODOLÓGICAS .....	55
2.1 Introducción.....	57
2.2 El acceso al campo .....	59
2.3 La observación y la participación.....	62
2.4 En el campo .....	68
2.5 La utilización de la etnografía digital.....	70
2.6 Lo visual como método etnográfico .....	72
2.7 Cultura material e investigación documental .....	77
2.8 El método comparativo.....	78
3. LAS ESCENAS MUSICALES EN BARCELONA .....	81
3.1 Introducción.....	83
3.2 La improvisación barcelonesa y la búsqueda de una esencia sonora .....	84
3.2.1 Los integrantes de la escena barcelonesa de la improvisación libre .....	92
3.2.2 El género musical. Tocar en el momento y hacer sin prever.....	101
3.2.3 Ética e ideología en la improvisación.....	108
3.2.4 Economía y producción cultural en la improvisación .....	109
3.2.5 Relaciones a nivel interlocal e intralocal.....	111
3.2.6 Imágenes del cuerpo en flyers digitales y fotografías .....	115
3.3 Las escenas del punk y el <i>hardcore</i> .....	118
3.3.1 Los integrantes de las escenas punk y <i>hardcore</i> barcelonesas .....	127
3.3.2 Género musical y la escena local.....	138

3.3.3 Ideología en la escena musical del punk y el <i>hardcore</i> .....	142
3.3.4 Economía y cultura material en la escena local del punk y el <i>hardcore</i> .....	148
3.3.5 Los grupos musicales y las relaciones sociales interlocales e intralocales..	152
3.3.6 Imágenes del cuerpo en flyers digitales y fotografías .....	154
Conclusiones del capítulo.....	162
4. LOS CONCIERTOS DE LAS ESCENAS PUNK, HARDCORE E IMPROVISACIÓN LIBRE EN BARCELONA .....	165
4.1 Lugares, personas y bienes .....	167
4.2 Los lugares y espacios de los conciertos .....	168
4.3 Los conciertos de punk y <i>hardcore</i> .....	172
4.3.1 Los lugares y espacios de los conciertos de punk y <i>hardcore</i> .....	172
4.3.2 Los días y las horas de los conciertos de <i>hardcore</i> y punk.....	184
4.3.3 El público y las músicas y músicos en los conciertos de <i>hardcore</i> y punk .	182
4.3.4 Compañía y gregarismos en los conciertos .....	187
4.3.5 La distribución espacial de las personas en los concierto .....	189
4.3.6 Consumos alimentarios en los conciertos de punk y <i>hardcore</i> .....	195
4.4 Los conciertos de improvisación libre.....	199
4.4.1 Los lugares de la improvisación libre.....	199
4.4.2 Los días y las horas de los conciertos de improvisación libre.....	203
4.4.3 El público de los conciertos de improvisación libre.....	207
4.4.4 “Ambiente” en los conciertos de improvisación libre.....	209
4.4.5 Relaciones sociales y distribución espacial en los conciertos de improvisación libre .....	215
4.4.6 La economía monetarizada del concierto de improvisación libre .....	218
Conclusiones del capítulo.....	219
5. LOS MOVIMIENTOS CORPORALES EN EL CONCIERTO.....	223
5.1 Introducción.....	225
5.2 Movimientos en los conciertos de improvisación libre.....	234
5.2.1 Los músicos en los conciertos de improvisación libre: concentración, control de la información e idiosincrasia .....	234
5.2.2 Los movimientos de la audiencia en los conciertos de improvisación libre	254
5.3 Movimientos en los conciertos de punk y <i>hardcore</i> .....	261
5.3.1 Movimientos de los músicos en los conciertos de punk y <i>hardcore</i> .....	262
5.3.2 Movimientos del público en los conciertos del punk y <i>hardcore</i> .....	276
Conclusiones sobre el movimiento corporal en la <i>performance</i> musical.....	300
6. CONCLUSIONES.....	305

Bibliografia.....	323
ANEXOS .....	I

## Índice de imágenes

Imagen 1. <i>Flyer</i> digital Nocturna Discordia. 2019. Flyer Publicidad digital de un evento de la programación de conciertos Nocturna Discordia. <a href="https://www.facebook.com/discordianrecords/photos/a.120350674717702/2149940585092024/?type=3&amp;theater">https://www.facebook.com/discordianrecords/photos/a.120350674717702/2149940585092024/?type=3&amp;theater</a> .....	117
Imagen 2. Harmony Corruption. Fotografía Pere G. Ejby .....	152
Imagen 3. Antidogmatikss. Fotografía Pere G. Ejby .....	152
Imagen 4. <i>Flyer</i> . Autor desconocido. 2016 .....	157
Imagen 5. <i>Flyer</i> . Autor desconocido. 2015 .....	157
Imagen 6. El Periodico de Catalunya, 10 octubre 1995 Fotografía de la sala de conciertos Zeleste, mediados de la década de los años 80. Autor desconocido. ....	227
Imagen 7. Sesión de improvisación a Robadors 23. Fotografía Joan Cortès. 2015. Para Instansjazz INSTANTZZ: Balanyà-Chant-González-Prats-Reviriego-Volquartz Robadors 23, Barcelona. 2015-02-05. Recuperada de <a href="https://www.tomajazz.com/web/?p=16982">https://www.tomajazz.com/web/?p=16982</a> .....	242
Imagen 8. Movimiento automatizado. Captura de video Alex Reviriego Tepekale Sound realizado por Agustí Martínez. 17 de diciembre de 2017. Recuperado de archivo de video <a href="https://youtube.com/watch?v=Azq6whh0tqs">https://youtube.com/watch?v=Azq6whh0tqs</a> .....	247
Imagen 9. Movimiento tensante. Fotografía Elena Marquez. 2015. Recuperado de <a href="https://elenamarquez.net/tag/marcel%c2%b7li-bayer/">https://elenamarquez.net/tag/marcel%c2%b7li-bayer/</a> .....	251
Imagen 10. Baula. Extraída de video 11. Tupatupa, R. (2014 de octubre de 2015). <i>BAULA " 5 Minuts " 24/10/2015 Femme Soroll Fest</i> . Recuperado del archivo de video: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=QrmtxXZaJW8">https://www.youtube.com/watch?v=QrmtxXZaJW8</a> .....	269
Imagen 11. Farfalla. Fotografía Pere G. Ejby.....	269
Imagen 12. Siega. Fotografía Pere G. Ejby .....	269
Imagen 13. Tempestat. Fotografía Pere G. ....	269
Imagen 14. Zombi Pujol. Fotografía Pere G. Ejby .....	269
Imagen 15. Tano. Fotografía Pere G. Ejby .....	269
Imagen 16. L'Odi Social. 1986. Fotografía Xavier Mercader.....	272
Imagen 17. Col·lapse. Fotografía Silvia Diaz .....	272
Imagen 18. 24 Ideas. Fotografía Pere E. Ejby .....	272
Imagen 19. Black Panda. Fotografía Pere G. Ejby.....	274
Imagen 20. El grupo de N.Y. Gorila Biscuits . Fotografía Pere G. Ejby.....	274
Imagen 21. Assac. Autor desconocido. Para Blocknroll.cat.....	277
Imagen 22. Fotografía Sara Ortega.....	292
Imagen 23. Antidogmatikss. Fotografía Pere G. Ejby .....	294
Imagen 24. Fotografía Pere G. Ejby .....	294
Imagen 25. Grafiti representando un <i>crowd surfing</i> en un CSOA. Nuestra fotografía. 295	
Imagen 26. Dibujo del muro del Facebook del grupo Mandanga. Autor desconocido. Recuperado de <a href="https://www.facebook.com/pg/mandangapunk/posts/">https://www.facebook.com/pg/mandangapunk/posts/</a> .....	295



## Introducción

El objetivo principal de esta investigación es la comprensión del papel de determinados movimientos corporales realizados durante la *performance* musical —el concierto— en la formación y mantenimiento de un sentimiento de comunidad y de pertenencia a esta comunidad, un proceso de identificación colectivo e individual basado en un gusto musical afín. Esta comunidad o colectivo es denominado y conceptualizado como *escena musical local*. En cuanto a nuestros objetivos secundarios, estos son la comprensión del papel de estas acciones motoras corporales en el desarrollo del concierto, la determinación de su origen y de sus condiciones sociohistóricas de producción y propagación, y la determinación de sus condiciones de aprendizaje y transmisión interpersonal.

Para abordar dichos objetivos, la tesis plantea diversas preguntas de investigación. Estas se refieren a cuáles son los movimientos, acciones y posturas corporales relacionados con la música más generalizados y difundidos entre los miembros de una determinada escena musical. Además, se abordan distintos interrogantes sobre el papel de esta actividad kinésica y postural desarrollada durante la *performance* musical en la construcción y conservación de un sentimiento de pertenencia a una comunidad reunida primordialmente alrededor del gusto compartido por un género musical, una cuestión que concuerda con nuestro objetivo principal; y como estos movimientos y acciones se propagan a través de la distancia y el tiempo entre las personas.

La tesis se centra pues en analizar los movimientos y acciones corporales en dos escenas locales y su papel en el proceso identificatorio individual y colectivo. Las acciones, movimientos y posturas corporales que se han registrado y analizado no son en ningún caso los implicados intencionalmente y de forma directa en la producción del sonido musical, la actividad motora corporal que en una relación causa-efecto produce o transforma el sonido, sino ciertos movimientos relevantes en la producción, concepción y percepción musical que acompañan a esta producción de sonido. Las prácticas kinésicas son tanto parte de la presencia corporal de la persona música como parte del comportamiento de los sujetos a los que va destinada la música, el público, personas<sup>1</sup> todas ellas involucradas o pertenecientes en su mayoría a las escenas del

---

<sup>1</sup> En esta tesis usamos generalmente el genérico “personas” en un intento de trascender la idea de lo masculino como universal. Con la misma intención, utilizamos por ejemplo “músicos y músicas”, y viceversa, con el fin de evitar un uso excluyente o sexista del lenguaje.

punk, el *hardcore* y la improvisación libre. Estos movimientos y posturas corporales se realizan y contextualizan en un segundo objeto de estudio, los conciertos, la *performance* musical con público, que a su vez están contextualizados en un tercer objeto de estudio, la escena musical local.

Desde nuestra perspectiva, el concierto forma parte de un grupo de interacciones sociales en el que lo más significativo es que producen una relación basada en la copresencia corporal de los participantes, una conjunción de cuerpos que, como Butler, consideramos un modo de significación (2017: 16). Este tipo de interacciones sociales, aún ser mayoritario, ha visto gradualmente reducida su práctica dada la expansión de las nuevas maneras de comunicar y de coexistir, más basadas en la comunicación virtual y digital.

Hay diversas visiones sobre el tema de las diferencias entre las relaciones cara a cara, con presencia física, y las relaciones mediante las redes sociales digitales. Así, Berardi considera a estas segundas una transformación de un modo conjuntivo de interacción social a un modo conectivo, mediado por las nuevas tecnologías digitales (Berardi, 2017: 17-18). Esta transformación lleva consigo modificaciones en los canales sensitivos y en la manera de procesar la información proporcionada por estos canales, y se ve acrecentada por el aumento de las posibilidades de uso y portabilidad de estas tecnologías (Berardi, 2017:10-11).

Por otro lado, otros autores como Núñez e Irisarri (2015: 473) consideran que esta diferenciación no tiene sentido, ya que no hay diferencias substanciales entre una relación basada en la contigüidad espacial y una relación social mediada por la red digital, ni cambios en la manera de relacionarse de las personas. La relación mediante las redes digitales es, desde esta visión, una ampliación de las relaciones cara a cara, desvinculándolas de la necesidad de la contigüidad espacial de los actores.

Sobre esta cuestión nos atenemos a las estadísticas e informes sobre el uso de las redes sociales *on-line* tanto a nivel nacional como internacional<sup>2</sup>, que apuntan al aumento cuantitativo del uso de redes digitales. Por otra parte, consideramos que existen diferencias entre estas dos maneras de relacionarse, sin entrar en cuestiones valorativas, pero subrayando que, como expone Thompson (1998: 17), los medios de comunicación

---

<sup>2</sup> Como por ejemplo el Estudio Anual de Redes Sociales 2019 (IAB Spain, 2019) o el informe Digital 2019 (Hootsuite y We Are Social, 2019).

crean formas de interacción particulares. Por eso sostenemos que la copresencia física, la contigüidad corporal, una manera concreta de relacionarse de las existentes en el mundo actual, dota de características distintivas a las interacciones y prácticas basadas en las relaciones cara a cara.

Por eso resulta necesario el estudio de situaciones en que las relaciones entre personas se realizan con una baja intermediación tecnológica. Esto no significa que las situaciones y eventos con esta característica no hayan sido tratadas en la sociología y especialmente en la antropología, al contrario, es un tema recurrente y sustancial en estas disciplinas. Pero tratar una cuestión que presenta tanta diversidad y variedad de casos de forma segmentada atendiendo a aspectos más específicos —como el papel del *cuerpo* en la interacción, o la música y su papel estructural en el movimiento corporal y en el evento como interacción— nos ha permitido una visión diferente a la vez que más penetrante y detallada sobre el papel del cuerpo en las interacciones sociales basadas en la copresencia corporal.

En cuanto a la estructura de esta tesis, en el capítulo 1 exponemos las aproximaciones conceptuales y teóricas que la guían. Igualmente se discuten aportaciones teóricas referentes a la construcción de una identidad y al desarrollo de los procesos identificatorios tanto personales como colectivos, así como al papel de la música en estos procesos. En los primeros apartados del capítulo nos centramos sobre nuestras tres unidades de análisis. Seguidamente se aborda un debate sobre las diversas denominaciones que han recibido fenómenos sociales similares a lo que nosotros denominamos *escena musical* —como *subcultura* o *tribu*— y a la decantación crítico-teórica de este concepto, así como su relación con otras conceptualizaciones como *comunidad* o *red*, y los conceptos relacionados de *estilo* y *género musical*, entre otros. En el apartado 1.4 exponemos el marco teórico referente al concierto como *performance musical* y como *interacción social*, en especial la teoría de la interacción simbólica de Collins (2009), así como las críticas a estas ideas; mientras que en el apartado 1.5 abordamos el cuerpo desde un enfoque principalmente fenomenológico, así como discutimos algunas ideas sobre la relación entre movimiento corporal, comunicación e identidad.

En el capítulo 2 nos centramos en la metodología que ha guiado esta investigación en su obtención de datos y en el análisis subsiguiente. Así, en el apartado 2.1 explicamos nuestro acceso al campo etnografiado y en el 2.2 las técnicas utilizadas en la obtención

de información, mientras que en el 2.3 exponemos y discutimos la postura adoptada en cuanto al equilibrio entre observación y participación, y en el 2.4 la utilización de la etnografía digital en la investigación. Seguidamente, en el apartado 2.5 explicamos nuestro uso de lo visual como método etnográfico y los criterios de selección de las imágenes a analizar, y en el 2.6 resaltamos la importancia en esta tesis de las fuentes documentales y los documentos primarios. En el último apartado del capítulo, el 2.7, tratamos un tema que, aun siendo central para la historia de la antropología como disciplina, ha quedado algo relegado en las últimas décadas, el método comparativo, sus usos en nuestra investigación y cómo ha vertebrado el trabajo de campo y el análisis subsiguiente.

Cada uno de los capítulos 3, 4 y 5 están estructurados en dos subcapítulos, uno que aborda el tema del capítulo en relación con la escena musical barcelonesa de la improvisación libre y otro que lo hace en relación con la escena barcelonesa del punk y el *hardcore*, aunque cada capítulo está provisto de una introducción y una conclusión. Así, en el capítulo 3 examinamos las escenas musicales comentadas, haciendo en su introducción un muy breve repaso de fenómenos similares en Barcelona desde el s. XIX, para seguir con los subcapítulos 3.2 y 3.3, cada uno centrado en el abordaje histórico, social y económico de una escena específica y de sus miembros, y en aspectos concretos de la escena y de sus miembros como la inclusión de estos en categorías sociales de género, rango de edad o clase social, la cuestión del género musical como foco de atención e interés generalizado en la escena musical, las posibles ideologías presentes en las escenas, la producción cultural y la economía de las escenas, las relaciones sociales intraescena e interescenas, y la producción de imágenes en estas escenas, especialmente las que tienen de una forma u otra al cuerpo como tema.

El capítulo 4 se centra en el concierto en ambas escenas musicales, de modo que cada subcapítulo analiza una escena concreta. Con este análisis se abordan cuestiones fundamentales como los lugares de realización de los conciertos, sus horarios y fechas de programación, y el número y las categorías sociales en cuanto género, edad y clase social de las personas músicas y del público asistente al concierto. Finalmente se analiza la distribución relacional y proxémica del público en el espacio y su relación con los rangos clasificatorios de género y etarios, así como cuestiones referentes a los consumos alimentarios o de otro tipo en los conciertos.

En el capítulo 5 se aborda el análisis de las acciones, movimientos y posturas corporales que se realizan en el concierto. Igualmente, está estructurado como los dos anteriores en dos subcapítulos, cada uno de ellos centrado en una escena. En este capítulo se establece nuestra utilización de las categorías de *movimiento corporal*, *postura corporal* y *acción corporal*, y analizamos como se relaciona la práctica kinésica con el proceso identificatorio individual y colectivo. También abordamos la clasificación de estos movimientos y prácticas corporales bajo diferentes criterios, y exponemos nuestra consideración de la idoneidad para la investigación del concepto de *gesto musical*, así como la importancia de factores relacionados con el movimiento corporal como el ritmo y la repetición, o el espacio de realización de las acciones motoras corporales.

Seguidamente, nos centramos en los movimientos de las personas músicas en los conciertos de improvisación libre, sus restricciones basadas en lo ideológico y lo estético, y su comparación con los movimientos de las músicas y los músicos en otros géneros musicales, atendiendo especialmente a su aprendizaje y adquisición. En el apartado 5.2.2 exponemos la cuestión de la manera en que el concierto de improvisación libre es percibido por el público y como esto se refleja en su postura corporal y en sus normas de comportamiento corporal, así como su reacción evaluadora, expresada en forma de aplauso, ante el concierto.

Este análisis se inicia señalando la importancia del movimiento y las acciones corporales de las personas músicas y del público en el concierto de punk y/o *hardcore*, para seguidamente, en el apartado 5.3.1 focalizar sobre el papel del movimiento corporal de las personas músicas en su personaje de *performance* y su actitud, y sobre la manera en que estos músicos y músicas incorporan determinados movimientos a su repertorio gestual, así como el origen de estos movimientos en la tradición del punk y el *hardcore*. Así mismo abordamos la cuestión de la ruptura de la separación física entre personas músicas y público y sus efectos. En el apartado siguiente, el 5.3.2, abordamos los movimientos del público, especialmente los realizados de forma sincrónica y/o grupal, así como sus diferentes grados de sincronización y necesidad de colaboración, y su evolución y transformación en el tiempo.

Así pues, el capítulo 5 expone y analiza la relación entre las prácticas corporales colectivas y la construcción de un sentimiento de pertenencia generalizado, así como la utilización de las acciones corporales como elementos diferenciadores entre escenas y subescenas, y las normas implícitas en las prácticas consideradas correctas.

Nuestra pretensión es, a partir del caso concreto de la actividad motriz en los conciertos de personas miembros de dos escenas musicales locales, contribuir a un debate central para la antropología, la corporalidad y su papel en lo social y lo cultural, así como profundizar en otras cuestiones también centrales para la disciplina, como son la comunidad y la identidad colectiva e individual. Así mismo, pretendemos arrojar luz sobre una cuestión ya tratada desde la antropología, aunque no de forma exhaustiva, el papel estructural de la música y especialmente de sus elementos visuales en la interacción social.

Los diversos anexos contienen el listado de los pseudónimos de las personas entrevistadas, con datos como edad, profesión, estudios y lugar de la entrevista, así como las comunicaciones personales más importantes; la tipología de movimientos utilizada para el análisis de los movimientos observados y para ayudarnos en la misma observación; el listado de las fuentes videográficas utilizadas y su dirección en Internet; una serie de documentos visuales bajo la forma de fotografías y *flyers* que complementan las imágenes mostradas en los capítulos 3 y 5, y un gráfico que representa la distribución espacial más general en los conciertos de punk y *hardcore* según las categorías sociales de género y grupo o rango etario.

En cuanto a nuestras motivaciones personales al realizar esta investigación, primero decir que creemos que, al menos en nuestro caso, la música es un factor importante en la construcción de un *self*, de una identidad individual, e incluso de una identidad colectiva. Consideramos que, al haber sido parte de diversas escenas musicales locales desde la adolescencia, conocemos subjetivamente lo que se siente al formar parte de un grupo de personas con gustos musicales similares, y como este sentimiento se transforma en memoria y tiene un papel en las relaciones sociales. Igualmente consideramos que haber sido parte del tejido productivo de estas escenas —como editor y escritor de fanzines, como organizador de conciertos, como productor discográfico— permite un conocimiento preciso sobre sus medios de producción cultural.

A lo largo del tránsito vital por gustos y prácticas musicales diversos, se depositan sedimentos de materiales musicales —géneros musicales, canciones, conciertos, discos, relaciones entre músicas y emociones vividas— y de afectos producidos por estos materiales, sedimentos de diferentes grosores-tiempo que nos conforman como personas y son un elemento de nuestra identidad individual, a la par que pueden relacionarnos de

una forma u otra con otras personas hasta el punto de una cierta empatía grupal, muchas veces a través de nuestro cuerpo.



# **Capítulo 1. Aproximaciones conceptuales y teóricas**



## 1.1 Introducción

La presente tesis se centra en explorar cómo ciertos movimientos corporales ejecutados en conciertos contextualizados en escenas musicales locales concretas son parte activa en la formación y mantenimiento de sentimientos de identificación colectiva y pertenencia a una comunidad, en suma, de una identidad grupal y colectiva; así como elementos expresivos y forjadores de una identidad individual. Nuestra interpretación expande la teoría de Butler —derivadas de las teorías de Austin sobre los enunciados lingüísticos (1971) — sobre lo performativo, la creación de una realidad por su expresión (2017: 34) que ella aplica a la construcción del género mediante actos corporales específicos (1998: 299) reiterados de forma estilizada (1998: 297). En esta tesis se aplican estas ideas a la construcción de la identidad individual y colectiva, de las cuales el género es respectivamente parte y criterio adscriptivo.

El presente capítulo sitúa las categorías fundamentales para la investigación, algunas de las cuales —como escena musical local, concierto, cuerpo y movimiento corporal—son unidades analíticas, en los marcos y líneas teóricas que permitan explicar y analizar la cuestión en toda su extensión y complejidad.

## 1.2 “Yo es Nosotros y Nosotros, yo”. La construcción de una identidad contingente y relacional

Al referirnos a la identidad estamos abordando un amplio campo que abarca aspectos psicológicos, biológicos, culturales y sociales. El concepto recoge ideas referentes a la subjetividad (Cohen, 2000; Csordas, 1994; Goffman, 2012; Hall, 2003; Marcús, 2011, Van Wolpputte, 2004; Vila, 1996) y el *self* (Bauman, 2001; Csordas, 1994, Giddens, 1997; Goffman, 2012, Van Wolpputte, 2004), a las emociones y experiencias vividas, a la *agenda* personal (Crossley, 1995) y la corporalidad (Esteban, 2004a; Van Wolpputte, 2004), a lo biográfico (David, 2006) y lo relacional. Asimismo hace referencia de forma paralela e indisociable al mundo social y a la realidad circunstante (Cohen, 2001), a las interacciones sociales vividas y por vivir (Collins, 2009; Goffman, 2012), al lenguaje como elemento en común, a lo discursivo, lo práxico y lo simbólico, así como a la enculturación, a los efectos y afectos que la identidad provoca (Anderson, 2009; Evers, 2009) y a las diversas jerarquías y relaciones de poder que producen y son producto del proceso identificadorio (Bourdieu, 1988, Cardoso de Oliveira, 1992). Todas estas

dimensiones de la identidad se presentan estrechamente engranadas y entrelazadas, denotando las formas en que los individuos y las colectividades se distinguen en sus relaciones de otros individuos y colectividades (Jenkins, 2008: 18).

La *identidad* ha sido abordada desde diversas perspectivas académicas, como por ejemplo las ciencias jurídicas (Crenshaw, 1991; Harris, 1990), los estudios de género y feministas (Brah y Phoenix, 2004) y la pedagogía (Berstein, 1998), aunque es una cuestión especialmente estudiada desde la psicología social, centrada en el individuo y en los procesos psicológicos universales que permiten la identificación y la clasificación (Aguirre, 1999; Jenkins, 2008: 112; Tatjel, 1984). Asimismo, ha sido sujeto de estudio desde la antropología (Amit, 2002; Cardoso, 1992; Cohen, 1994, 2000, 2001; Sökefeld, 1999) y la sociología (Bauman, 2001; Giménez, 1997, 2004, 2005a; Hall, 2003; Marcús, 2011) especialmente centradas, aunque no exclusivamente, en los procesos de interacción y negociación de las que la identidad es una consecuencia no intencional (Barth, 1976; Jenkins 2008: 124). Igualmente, el debate sobre la identidad ha sido abordado con respecto a su relación con la música, ya sea desde perspectivas antropológicas (Born y Hesmondhalg, 2000; Revilla, 2011), sociológicas (Frith, 2003; DeNora, 2000; Vila, 1996) o centradas en la etnomusicología (Pelinski, 2000). Estas perspectivas sobre la relación entre identidad y música son las utilizadas principalmente en nuestra tesis.

La identidad se entiende como *idem*, mismidad estática e inamovible que determina una unicidad singular, y como *ipse*, la identidad de algo o alguien consigo mismo, *en sí misma*, un proceso *reflexivo* a la par que *relacional* que implica un "otro" o unos "otros" diferentes, como expone Ricoeur (2006: XII-XIII). Asimismo, la identidad implica una continuidad en el tiempo (Jenkins, 2008: 17) que permite cambios, aun sin abandonar esa mismidad (Aguirre, 1999: 5). En otras palabras, la identidad puede soportar transformaciones más o menos profundas sin perder su condición de mismidad. La noción de una identidad en constante construcción social guía la presente investigación.

La identidad, más que algo que se tiene, se recibe o se "hereda", se nos presenta en constante transformación y construcción<sup>3</sup>, conformada a través de interacciones sociales (Jenkins, 2008: 17; Marcús, 2011: 18). Para Jenkins, resulta de hecho más apropiado referirnos a un proceso de *identificación* (2008: 143), sin un resultado totalmente

---

<sup>3</sup> Según las opiniones de Latour sobre el construccionismo, *más que* o no *únicamente* social, integrando en asociación entidades humanas y no humanas (2008: 135).

determinado (Jenkins, 2008: 18) o finalizado (Bauman, 2001: 9). En el plano individual es un proceso acumulativo a lo largo de la vida del individuo (Kaufman, 2000 citado en Davis, 2006: 63), mientras que en el plano colectivo implica la perdurabilidad en el tiempo del colectivo, condicional y contingente (Hall, 2003: 15). Es especialmente útil concebir este proceso de identificación, siguiendo a Jenkins, como una cuestión de *atribución*: un proceso en el cual los individuos se atribuyen a sí mismos ciertas características, o las atribuyen a otros, y en el cual los miembros de un grupo se identifican y son categorizados por miembros de otros grupos (2008: 131).

El proceso de identificación lleva consigo dos criterios de comparación, la similitud, y con ella la asociación a algo o alguien, y la diferencia, y con ella la distinción y disociación aún parcial con respecto a algo o alguien, así como una práctica relacionada: la clasificación (Jenkins, 2008: 17, 200). Este proceso constitutivo ya fue expuesto por Barth a finales de los años 60 del siglo pasado al considerar que el “nosotros” se constituye en referencia a unos “otros” (1976: 15), algo inicialmente aplicado a los grupos étnicos y que posteriormente pasó a ser una idea generalizada en la antropología, como señala Cardoso al denominar como *identidad contrastante* al proceso de definición de un grupo o persona mediante la diferenciación con otro grupo o persona (2007: 55, 91).

Para algunos teóricos como Somers y Gibson, estaríamos ante un *otro epistemológico*, una construcción realizada con el fin de consolidar una identidad propia cohesionada y un proyecto colectivo (1994, citados en Lewis, 1996: 103), en otras palabras, mediante la construcción de unos “otros” definiríamos y reforzaríamos un “nosotros”. Al focalizar nuestra atención sobre los procesos de construcción de la identidad en individuos y colectivos, la cuestión de las relaciones diferenciales con unos “otros” se muestra tan crucial como la cuestión de las relaciones de similitud de un “yo” o entre unos “nosotros”, ya que la interrelación dialéctica entre estos criterios comparativos es la base de toda identificación.

Estas dos dimensiones inherentemente conectadas se interrelacionan a través de un *límite*, que separa lo que somos y lo que no somos, y en qué y porqué somos similares y/o diferentes. Este límite implica de forma intrínseca la similitud y la diferencia y es variable en el tiempo, así como para las personas que lo experimentan, por lo que las identificaciones basadas en el estar en el interior o exterior de este límite también lo son. Las prácticas realizadas en el interior, en el colectivo de los “similares”, y en el exterior

de este límite, entre los “diferentes”, transforman tanto a lo interior como a lo exterior, al resultado de esta diferenciación, y al mismo límite, así como a los elementos utilizados en la diferenciación. Esto conduce a la cuestión de quién tiene el poder de afianzar o variar los límites, así como, y de acuerdo a lo comentado por Cohen (1994: 52), a la consideración del límite como situacional, invocado y puesto en práctica con respecto a unos grupos o personas, pero no a otros, y para algunos propósitos, pero no para otros.

Con ello, consideramos a toda identificación como social, surgida, como señalaron Berger y Luckman (2003: 215), de la dialéctica entre el individuo y la sociedad y mantenida o modificada por las relaciones y los procesos sociales, a su vez determinados por las estructuras sociales. Esta consideración se sustenta en la imposibilidad de concebir una identidad humana sin una interacción social (Jeckins, 2008: 1; Sánchez Martínez, 2013: 26) ya que no es suficiente con afirmar una identidad, sino que esta identidad tiene que ser confrontada con otras identidades por aquellos con los que se interactúa, en lo que Jeckins denomina una dialéctica interna-externa (2008: 42) entre la autoidentificación y la clasificación externa. Esta idea también es compartida desde la psicología social por Aguirre al considerar a toda identidad como dialógica, en interacción, y por lo tanto social (1999: 2). En suma, toda identidad se expresa en relación con los demás, por lo que no es ni autogenerada ni autosostenida, sino *relacional*.

El papel de la relacionalidad en el proceso identificatorio en relación con el entorno musical ha sido tratado por Born al considerar las múltiples mediaciones sociales facilitadas o producidas por la música: las basadas en la práctica musical y la *performance* —centrales para esta tesis—, las basadas en un gusto musical afín y en la identificación con este gusto musical, lo que conduce a la construcción de *comunidades imaginadas* —igualmente centrales en esta tesis—, y las que se originan por la existencia de identidades sociales más amplias y jerarquías relacionadas con ellas — como serían por ejemplo las de clase, género, edad o etnia— que interactúan sobre las dos anteriores (2011: 378-9).

Al tratar a la identidad como *proceso identificatorio* resulta primordial diferenciar entre identificación *nominal* y *virtual*, como señala Jenkins (2008), entre la nominación dada

y las experiencias y prácticas que dan lugar a esta denominación<sup>4</sup>. Esta diferenciación nos permite categorizar y distinguir con fines instrumentales y teóricos en nuestra investigación, teniendo en cuenta en todo momento que las categorías utilizadas están irremediabilmente entrelazadas en el proceso identificatorio. Los aspectos del proceso identificatorio, como percibir y denominar los elementos y prácticas, se pueden observar en dos escalas diferentes, ya sea en referencia a la persona en cuanto individuo o a las personas en cuanto miembros o parte de un grupo o colectivo.

### *La identidad personal*

La identidad de la persona, la identidad individual, es un proceso de síntesis, de intersección<sup>5</sup> de las diversas identidades colectivas que va más allá de la suma de estas identidades (Cardoso, 2007: 53; Giménez, 1997: 13; Habermas, 2009: 185; Harris, 1990: 584; Jeckins, 2008: 112), una integración entre los diversos estatus, roles y experiencias de la persona (Epstein, 1979 en Cohen, 1992: 11; Oprisko y Caplan, 2014) que son “a veces contradictorios e incluso antitéticos” (Harris, 1990: 584), lo que no significa una fragmentación de la identidad individual, sino su multidimensionalidad (Giménez, 2005: 502). Es necesario subrayar que no todas las identificaciones colectivas subjetivables forman parte con igual relevancia de la identificación individual (Jeckins, 2008: 166), y que entendemos a la identidad personal como una construcción social diacrónica en la que intervienen los procesos primarios y secundarios de socialización de la persona (Jeckins, 2008: 40). Se trata pues de un

---

<sup>4</sup> Con *nominal* nos referimos a la denominación, al nombre dado, una designación clasificadora y categorizadora que por sí sola inicialmente no tiene el poder de que la persona o el grupo receptores de la denominación se considere o sea considerada por otros con las cualidades atribuidas a esa designación, aunque mediante un proceso acumulativo pueda llegar a ser así. Con el término *virtual* nos referimos, siguiendo a Jenkins (2008), a las experiencias y prácticas que son motivo de y conllevan o pueden conllevar esta denominación. A tener en cuenta que mientras la designación nominal es genérica, colectiva, la identificación virtual o experiencial siempre tiene componentes individuales eidiosincrásicos (Jenkins, 2008: 99-101). Este uso del término *virtual*, como especifica Jenkins (2008: 99), no tiene nada que ver ni con su uso en el lenguaje cotidiano en referencia lo que ocurre en el ciberespacio, ni con el significado dado por Goffman (2006: 12) al definir la *identidad social virtual* como las presuntas atribuciones que realizamos sobre un individuo al categorizarlo, así como a esta categorización.

<sup>5</sup> Se concibe la interseccionalidad como un marco teórico y analítico (Anthias, 2012) así como una aproximación empírica (Hancock, 2007: 63). La identidad grupal que esta investigación aborda, basada inicialmente en el gusto musical afín, así como su papel en la identidad individual, ha sido poco tratada desde la perspectiva interseccionalista, generalmente volcada en cuestiones de justicia social, y preocupada por un exceso de la pluralidad de las categorías e identidades grupales interseccionales (Anthias, 2012: 5) y los ejes de diferenciación (Brah y Phoenix, 2004: 76) que pueda entorpecer sus propósitos de explicación de la experiencia social y la crítica y reforma de esta. Aún esta preocupación, la perspectiva interseccional admite la posibilidad de un “número infinito de categorías” (Anthias, 2012: 16) y la multiplicidad de posible interacciones (Hancock, 2007: 74).

proceso acumulativo, continuo, dinámico a lo largo del tiempo de vida y nunca totalmente cerrado (Davis, 2006: 63, 68; DeNora, 2004: 62). La identidad individual es un atributo de la persona *corporizada* (Jeckins 2008: 46), una consecuencia de la experiencia social (Mead, 1993) y de las experiencias sensoriales, y configurada tanto por la posición estructural del individuo como por su acceso a recursos (Anthias, 2012; Glass, 2012: 710).

La identidad del individuo tiene su etapa formativa en la socialización primaria, para posteriormente ir construyéndose —a la par que el individuo va definiendo a los demás— mediante las interacciones que se producen a lo largo de su vida (Jeckins, 2008: 40-1), por lo que la identidad individual es variable en el tiempo. La identificación primaria o básica es la identificación más temprana de la persona, la más persistente, y como expone Jeckins integra cuestiones como el género/sexo, la etnicidad, (2008: 69) o la discapacidad, todas ellas fuertemente *corporizadas*, lo que hace concebir a estas cuestiones como *definitivas* (2008: 72) aunque no son constantes ni invariables (2008: 69). La autoidentificación, el sentido reflexivo de la identidad individual, implica necesariamente una clasificación por otras personas dentro de categorías colectivas, en una dialéctica entre lo individual y lo colectivo, y lo interno y lo externo; así como un componente *narrativo autobiográfico* y de construcción de un yo coherente (DeNora, 2004: 62).

Es necesario subrayar la centralidad de la agencia y la subjetividad en el proceso de identificación individual (Barth, 1981, citado en Jenkins 2008: 124), la producción reflexiva de la identidad propia a lo largo del tiempo (Giddens, 1995). Pero esta centralidad de la reflexividad y la subjetividad no tiene que ocultar la importancia de la dialéctica interna-externa en la identificación individual (Jenkins, 2008: 72) ni las posibles discrepancias entre la autoidentificación y la clasificación externa, la diferente significación para el individuo de sus diversas identidades colectivas (Oprisko y Caplan, 2014: 46) y la existencia de elementos identitarios que únicamente son expresados en determinados contextos. Las personas, mediante su experiencia personal, sienten que pertenecen a un grupo o categoría con la que comparten una identidad (Cohen, 1992: 177). Esta pertenencia indica la existencia de una relación más o menos emocional materializada a través de los símbolos y las experiencias rituales que son interiorizados y apropiados por la persona (Jenkins, 2008: 6), algo que veremos detalladamente más adelante.

Por otra parte, las personas con las que identificarse o diferenciarse no son el único recurso para la autoidentificación, ya que se esta puede recurrir como expone Jenkins (2008: 71) y como veremos a lo largo de esta investigación a múltiples elementos como ropas, creencias, bienes de consumo, herramientas, o música.

### *La identidad colectiva*

La *identidad colectiva* está asociada a la pertenencia de una serie de personas a un grupo social (Castells, 2001: 29) al cumplir ciertos criterios adscriptivos que señalarían características en común<sup>6</sup> (Jenkins, 2008: 102) así como la presencia de sentimientos compartidos en mayor o menor grado, derivados de esta pertenencia (Giménez, 1997: 17). Con el fin de evitar considerar a los colectivos como personas, cosas materiales o realidades absolutas —la reificación a la que hicieron alusión Berger y Luckman (2003: 214) — es útil por una parte considerar a las entidades que son la base de esta identidad colectiva como *entidades relacionales* formadas por individuos y no autónomas de estos (Giménez, 1997: 17) y por otra rechazar explícitamente la psicologización, la interpretación de los actores colectivos como suma de psiques individuales (Giménez, 2004: 84).

Entre las características de las identidades —o identificaciones— colectivas están la posibilidad de surgir sin estar vinculadas a ningún grupo organizado, su posible — aunque no indispensable— implicación en la acción colectiva, las diferencias entre las personas en el grado de tenencia de los elementos adscriptivos que las definen como poseedoras de una identidad colectiva (Giménez 1997: 18), su utilización por otros como elemento de clasificación (Giménez, 1997: 11), la existencia de "una red de relaciones activas entre actores que interactúan, se comunican y negocian entre sí, se influyen recíprocamente y toman decisiones" (Giménez, 2004: 93), lo que hace necesaria una cierta proximidad entre actores en el espacio social (Giménez, 1997: 18), una implicación emocional de las personas con la identidad colectiva que consideran propia (Giménez 2005: 16) y unos límites relacionales, situacionales y flexibles que conectan a la par que separan diferentes identidades colectivas (Jenkins, 2008). La identificación y especialmente la clasificación, en cuanto categorización, pueden ser utilizadas con fines de diferenciación y jerarquización social y en la construcción cultural y discursiva (Anthias, 2012; Crenshaw, 1991). Igualmente hay que tener en

---

<sup>6</sup> Giménez las denomina *atributos identificadores* (1997: 15).

cuenta el empleo por las personas de las identidades colectivas con el fin de trazar sus planes de vida y narrar sus historias de vida, acentuando según las circunstancias e intereses concretos una u otra de sus posibles identidades (Apiah, 2009: 227).

Al tratar la identidad o identificación colectiva es necesario diferenciar entre la identidad grupal y la categorización. La primera hace referencia al grupo, según Jenkins, una colectividad autoidentificada y autodefinida (2008: 43, 105) mediante una identificación interna, lo que no implica necesariamente la idea de una homogeneidad o unos límites estrictamente definidos (2008: 9). En cuanto a la categorización, y tal como Jenkins expone, se entiende como una identificación de una persona o un conjunto de personas por otra u otras personas, una “definición externa colectiva” (2008: 105), que clasifica dentro de una clase por parámetros que pueden variar según el contexto de clasificación (2008: 140).

La categorización es una práctica rutinaria entre los humanos simplifica y dota de previsibilidad la complejidad de las relaciones sociales. Tanto la identificación grupal, interna a la colectividad, al grupo, como la categorización, externa a la colectividad, subrayan la similitud entre los miembros del grupo y/o los categorizados (Jenkins, 2008: 132). Por otra parte, la identificación grupal y la categorización se retroalimentan mutuamente (Jenkins, 2008: 43) de diversas formas: el grupo puede determinar las características que dejan al otro lado de su límite a ciertas personas o colectivos, lo que igualmente determina al mismo grupo, mientras que declarar la existencia de una categoría de personas y de unas personas categorizadas puede llevar a la formación por estas de un grupo al apropiarse de una forma u otra de la misma categoría. Un ejemplo paradigmático de esto es el trasvase de los conceptos originariamente sociológicos a los individuos objeto del análisis sociológico, tal como expresa Giddens con su idea de la *hermenéutica doble* (1995: 194).

La identificación grupal no implica que las personas que se identifican como miembros del grupo consideren que todos ellos tienen de forma homogénea las características comunes en cuanto grupo, ya que las diferencias de grado pueden ser muy patentes para ellas. En referencia a estas diferencias en la adopción de un patrón cultural determinado y la posible jerarquización que esto acarrea, resulta particularmente relevante la idea de *asimetría cultural* de Aguirre (1999: 61), las diversas intensidades en la enculturación bajo un mismo patrón cultural, producto de las diferencias en el acceso a una cultura grupal (1999: 61), ya sea en la enculturación y socialización primera o en la

socialización segunda, así como el frecuente *pluralismo cultural* del individuo, en relación con la intersección de identidades colectivas que forman su identidad individual.

### *Identidad y música*

Respecto a la relación entre la música y los procesos identitarios individuales y colectivos, en el caso del proceso de identificación individual y siguiendo a DeNora (2004: 63), consideramos a la música como un elemento que, mediante las prácticas musicales, participa en la construcción en el presente de estructuras de identidad y subjetividad que serán utilizadas en una narrativa autobiográfica futura que vertebrará la identidad individual.

En cuanto a la relación entre la identidad colectiva y la música, partimos de los análisis de Born y Hesmondhalg (2000: 35) sobre la diferenciación entre las construcciones de identidad colectiva como producto directo de la experiencia musical, especialmente bajo la forma de lo que denominan *comunidades musicalmente imaginadas*, y las que tienen un origen sociocultural previo, en las que la experiencia musical no es el origen de la identidad, aunque tiene efectos sobre ella. La música es tanto un medio para imaginar identidades emergentes como un medio para reforzar y acentuar los límites entre grupos socioculturales ya existentes, sin ser estos dos procesos antagónicos (Born y Hesmondhalg, 2000: 32).

Con relación al papel de la música en la identificación individual y en la colectiva, Hargreaves, Miell y MacDonald (2002, citados en Fritsch y Strötgent, 2012: 61) distinguen entre las *identidades en la música*, el papel de los individuos en relación con la música, como por ejemplo ser instrumentista, ser cantante o ser parte del público<sup>7</sup>, y la *música en las identidades*, en referencia al papel de la música en la constitución de aspectos de la identidad individual y/o colectiva no relacionados de forma directa con la música. Ejemplos de esos aspectos amusicales de la identidad serían el género o la identidad nacional. Como hemos expuesto anteriormente en referencia al paradigma interseccional, existen intersecciones significativas entre unas y otras identidades.

---

<sup>7</sup> En esta tesis utilizamos indistintamente “público” que “auditorio”, aunque nos decantaremos generalmente por “público” que, además del conjunto de personas que tienen las mismas aficiones y acuden a determinado lugar para asistir a un espectáculo, también hace referencia al conjunto de personas que forman una colectividad, mientras que “auditorio” se refiere al público que asiste a un espectáculo. (RAE. Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea] <<https://dle.rae.es>> [31 de octubre, 2019]).

Inicialmente, no concebimos a los colectivos de fanes y músicos como portadores de valores expresados mediante o reflejados en actividades musicales<sup>8</sup>, sino como conformados e identificados como grupo mediante la actividad musical colectiva, la interacción social y el juicio estético común (Frith, 2003: 187). En otras palabras, la música es un proceso estético<sup>9</sup> por el que nos autodescubrimos al relacionarnos con los demás, y mediante el cual nos sentimos parte de una comunidad de gusto musical afín, sea este gusto un elemento principal o secundario de la comunidad. Pablo Vila (1996) utiliza planteamientos similares al describir la música como un artefacto cultural que ofrece elementos para un proceso constante de elaboración de narrativas identitarias colectivas e individuales. Por ello, consideramos que las actividades musicales *construyen* tanto identidad individual como colectiva.

Así pues, vemos como la identidad, tanto colectiva como individual, se construye socialmente y requiere para esta construcción de contextos de interacción estables, *mundos familiares* conocidos por los actores sociales y donde estos actúan (Giménez, 1997: 21). El grupo y las identidades asociadas a él, tanto colectivas como individuales, son tanto resultado como condición de los procesos de interacción. Focalicemos nuestra atención sobre estos contextos de interacción, una de nuestras unidades de análisis.

---

<sup>8</sup> Lo que los autores denominan *modelo homológico* u *homología estructural*, en que las prácticas y productos culturales representan simbólicamente a las relaciones y estructuras sociales y a las identidades socioculturales existentes (Born y Hesmondhalgh, 2000: 31, 36). Entre estas prácticas y productos culturales estarían las formas musicales, las vestimentas, las prácticas y movimientos corporales, el lenguaje, ciertos objetos, etc. (Hebdige 2004: 159; Revilla, 2011: 6; Willis, 2014: 181). Este modelo ha recibido numerosas críticas en su tratamiento de la música por "cosificar e hipostasiar [...] la relación entre base social y la superestructura cultural" (Born y Hesmondhalgh, 2000: 31) y por la pasividad que atribuye al oyente y su incapacidad de esclarecer cuestiones como la diversidad de gustos musicales que pueden tener personas perteneciente al mismo grupo social, o los diferentes gustos musicales que puede tener una misma persona (Revilla, 2011: 7), ya que el concepto esencializa la relación entre música y sociedad y concibe al oyente como sujeto pasivo (Shepherd, citado en Revilla, 2011: 7) negando la flexibilidad y la pluralidad en las relaciones entre grupo social y música (Hesmondhalgh, 2005).

<sup>9</sup> Nuestra concepción de la estética recoge varias ideas, más allá de su relación con la belleza, o con el placer sensorial como respuesta ante el arte. Por una parte, nos referimos a la *aísthêsis*, la percepción y sensorial humana, en contraste con el pensamiento conceptual (Eagleton, 2011: 65), por lo que podemos entender a la estética como el ordenamiento y clasificación de las sensaciones (Eagleton, 2011: 68-9). Por otra, y de acuerdo con Price (1989, citada en Gell, 2016: 31), consideramos que una cultura tiene una estética específica. Como expone Prinz (2014: 583), cuando decimos "la estética de x" nos estamos refiriendo a una tradición artística, y a unas características consideradas valiosas dentro de una comunidad de personas productoras o consumidoras de arte. Esto nos lleva a la idea de que toda respuesta estética se produce en un entorno social concreto (Gell, 2016: 121).

### 1.3 La escena musical como comunidad y como red

El marco teórico-conceptual de esta investigación se inscribe en la perspectiva de las escenas musicales, surgida en la década de los años 90 del siglo pasado a raíz de las críticas realizadas desde las teorías postsubculturalistas (Bennett, 1999, 2004; Bennett y Driver, 2015; Clark, 2003; Crossley y Bottero, 2015; Lewin, 2013; Maffessoli, 1988; Muggleton, 2006; Muggleton y Weinzierl, 2003; Thomson, 1995, entre otros) a la teoría subculturalista desarrollada principalmente por los investigadores del CCCS de Birmingham (Hall, Clarke, Jefferson y Roberts, 2014; Hebdige, 2004; Willis, 2014) en las décadas de los años 70 y 80 del siglo XX.

La utilización de la noción de *escena musical* se remonta a 1950 con la crítica de Riesman a la caracterización por la Escuela de Frankfurt de los consumidores de música no interpretada en directo como oyentes pasivos (citado en Bealle, 2013). El término fue así mismo utilizado en la década de los años 60 del pasado siglo por F. Newton (1961) —pseudónimo del historiador E. Hobsbawm— al referirse como *jazz scene* a la comunidad constituida alrededor del jazz en un libro primordialmente divulgativo aunque con apartados dedicados a la sociología y la economía del jazz en Gran Bretaña<sup>10</sup>, y por el antropólogo y etnomusicólogo C. Keil al referirse como *blues scene* a la comunidad constituida en Chicago alrededor del blues (1966: 38), en un libro donde se reúnen elementos de historia de la música popular, etnomusicología, antropología y sociología<sup>11</sup>.

Straw recuperó el término para el uso académico en 1991 al referirse a la escena musical como “un espacio cultural donde diversas prácticas musicales coexisten e interactúan entre sí” en procesos tanto de diferenciación como de fertilización cruzada (1991: 372) en los que géneros musicales particulares trascienden generalmente los grupos sociales y en ocasiones lo local (1991: 379). Más allá de esta recuperación y clarificación conceptual del término, lo central de la aportación de Straw desde nuestro punto de vista es la comparación entre las nociones de *escena* y *comunidad* y su consideración de la primera como resultado de procesos de transformación a lo largo del tiempo y parte de una cultura musical internacional, y de la segunda como dotada de

---

<sup>10</sup> Newton también utiliza la denominación de *word of jazz* (1961: 13).

<sup>11</sup> Keil (1966) combina en su libro las denominaciones de *blues scene* y *blues community*.

mayor estabilidad en su composición y relacionada con formas musicales histórica y geográficamente arraigadas (1991: 373).

Posteriormente Shank, con un enfoque más semiótico, definió la escena como una comunidad productora de múltiples significados no analizables en su totalidad dado su excesivo número y capaz de producir transformaciones culturales en la identidad local (1994: 122). Shank tiene una noción amplia de la escena musical, con distintas escenas o subescenas —las del blues, el country y el punk en su caso de estudio— integradas en una escena musical que las contiene —“la escena del *rock’n’roll*”— e interrelacionadas y definidas diferencialmente, “concomitantes”, aunque por otra parte considera a estas escenas más bien “sucesivas”, formadas a partir de escenas anteriores (1994: 192), lo que ejemplifica con el paso del country progresivo al punk en Austin.

Esta “noción flexible de la escena musical” es resaltada por Pedro (2018: 26) y por Pedro, Piquer y del Val (2018: 67) ya que permite concebir a la escena musical como contenedora de otras escenas o subescenas interrelacionadas a la vez que definidas por sus diferencias, escenas que son construidas a lo largo del tiempo (Pedro, 2018) y que en esta realización sucesiva construyen igualmente la escena musical más amplia, que incluiría a todas ellas (Pedro, Piquer y del Val, 2018). La escena musical según este enfoque englobaría a otras escenas musicales y estaría basada en lo musical en un “macrogenero”.

Consideramos más útil para esta investigación un concepto de escena musical que resulte más operativo y que limite la excesiva amplitud que presenta una escena musical basada en un macrogénero o en toda actividad musical realizada en una localidad. Dicha amplitud no nos permite basar los procesos de clasificación, de construcción identitaria y de socialización en el estilo musical y en todos los elementos que giran alrededor de este<sup>12</sup>, elementos que Hedbige denominó como *estilo* y que examinaremos detalladamente más adelante. Nuestra investigación parte como hipótesis de la existencia de un proceso de identificación colectiva e individual que se sirve de un género musical y de unas prácticas musicales *concretas*, por lo que es necesario delimitar, tanto a este proceso como al género y a las prácticas musicales asociadas para tener en cuenta el papel central de la clasificación y las controversias simbólicas que

---

<sup>12</sup> Esta crítica es paralela a la que Pereira de Sá realiza a conceptos postmodernos como neo-tribu o canal que considera “poco operativos por ignorar la centralidad de los procesos de clasificación y sus disputas simbólicas como elementos de construcción identitaria y de sociabilidad (Pereira de Sá, 2013: 29).

conlleva en los procesos identificatorios y las interacciones sociales, como apunta Garson (2009; citado en Pereira de Sá, 2013: 29).

En cierta forma a esto alude Trotta (2013) al considerar que no toda práctica musical contemporánea puede ser generalizada como parte de una escena musical, subrayando que las escenas musicales están caracterizadas por un público más o menos restringido que es más autorreflexivo con respecto a sus gustos y prácticas musicales que otros públicos, y que esta autorreflexión se pone en práctica en “mercados musicales de nicho” (2013: 63), alejados en su especificidad en gran medida de los macrogéneros o los géneros musicales más populares.

Resulta particularmente relevante la comparación de Harris entre *escena* y *subcultura*, denominaciones aplicadas a fenómenos sociales como los estudiados en esta tesis, en la que considera a la primera más flexible, menos homogénea en sus actividades, "un tipo de espacio indeterminado dentro del cual se produce la música" (2000: 3). Esta misma perspectiva es la que tienen Bennet y Peterson (2004: 3) al señalar que el constructo *subcultura* lleva consigo la idea de una cultura en común de la que la subcultura es una desviación, y la suposición de que las personas miembros de una subcultura están supeditadas a las normas subculturales, algo que choca con una visión fluida de la identidad. De acuerdo con estos autores y con Pedro, Piquer y del Val (2018: 73) consideramos que el concepto de *escena* nos señala un enfoque sobre la pertenencia y la asociación de las personas a las escenas que concibe a estas prácticas y sentimientos como más flexibles, menos estrictos y más dinámicos en el tiempo.

Igualmente Harris, al desarrollar la concepción de la escena como relacionada con un género musical específico, subraya la importancia del consumo musical centrado en ese género musical para la construcción de una escena, así como la coexistencia de diversas escenas musicales locales basadas en un mismo gusto musical integradas en una escena global (2000: 14), lo que reafirma nuestra idea de la centralidad del género musical para la concreción y comprensión de una escena musical local y, por ende, para una identificación basada tanto en un gusto musical afín como en la sociabilidad sustentada en este gusto musical común.

Consideramos central para esta tesis la sintetización que realiza Bennett del concepto de *escenas musicales* como "espacios para la reunión de individuos unidos no por clase o comunidad sino por un gusto musical y unas sensibilidades estéticas relacionadas con este, su constante evolución y, a menudo, su naturaleza transitoria" (Bennett, 2001:

496). Igualmente, nos es especialmente útil el análisis realizado por O'Connor (2002) de la implantación de un género musical de expansión global —en concreto, el punk— en diversas ciudades. Además de señalar como lo global se proyecta en lo local, en él retoma la idea de Harris (2000) de que una escena conlleva la creación de una infraestructura —lugares para tocar y ensayar, discográficas, prensa especializada, etc.— y de una audiencia, y destaca la importancia de los contextos geográficos y sociales que enmarcan las diferentes escenas, dotándolas de características idiosincráticas.

La importancia de las instalaciones e infraestructuras de apoyo en la escena musical, subrayada por Harris (2000), por O'Connor (2002) y por Bennett y Peterson (2004: 3), es uno de los elementos de la noción de *escena musical* no tan claramente presente en otras concepciones sobre fenómenos similares, como por ejemplo *subculturas*, *neotribus* (Bennett, 1999, 2001; Maffesoli, 1990), *culturas de club* (Thornson, 1995), *mundos de la música* (Crossley, 2015; Emms y Crossley, 2014; Finnegan, 2001, 2003; Shelemay, 2011) o *comunidades musicales* (Born, 2000, 2011; Shelemay, 2011).

En cuanto al marco espacial, un texto clave para la clarificación del concepto de escena es el de Bennett y Peterson (2004), que clasifica a las escenas musicales en *locales*, *translocales* y *virtuales*. Según esta tipología, una escena local

es una actividad social focalizada que tiene lugar en un espacio y en un lapso de tiempo específicos en el que las agrupaciones de productores, músicos y aficionados dan cuenta de su gusto musical común, distinguiéndose colectivamente de otros mediante la utilización de la música y de signos culturales, a menudo apropiados de otros lugares, pero desarrollados y recombinados de formas que representan a la escena local (Bennett y Peterson, 2004: 8. Nuestra traducción).

Para Bennett y Peterson (2004: 8) una escena translocal es la red de escenas locales dispersas en el espacio y de miembros autoconscientes de estas que, centrados en un género musical común, interactúan mediante el intercambio de grabaciones, bandas, fans y fanzines, sin necesidad de interacciones cara a cara. Por otro lado, una escena virtual es "la forma en que personas a veces separadas por grandes distancias físicas crean y perciben una escena a través de fanzines y de Internet" (Bennett y Peterson, 2004:6-7).

Esta separación categórica entre escenas locales, translocales y virtuales es puesta en duda por Pedro, Piquer y del Val al considerar que por una parte la escena local ya

presenta, como expone la misma definición de Bennet y Peterson, elementos “apropiados de otros lugares”, o sea elementos translocales, mientras que las escenas translocales se nos presentan como una extensión de las escenas locales (2018: 68). Los elementos foráneos —símbolos, personas, productos, objetos... — son utilizados profusamente en cualquier escena considerada local, por lo que una división rígida entre lo local y lo translocal pierde la mayor parte de su sentido ya que, como comenta Pereira de Sá (2013: 29), hay continuos “vasos comunicantes” entre lo local y lo translocal.

Así mismo, tal como propone Pereira de Sá (2013: 32), cabe cuestionar la diferenciación categórica entre una escena virtual y las escenas translocales y locales, entre escenas *off-line* y *on-line*, dada la imposibilidad de establecer en la actualidad diferenciaciones estrictas entre ellas. Actualmente lo virtual es parte primordial de las escenas locales y translocales, y por otro lado estas son un contenido temático y estructurante de la escena virtual por lo que, de acuerdo con Pedro, Piquer y del Val, consideramos la diferenciación entre escenas convencionales y virtuales poco útil y bastante inadecuada en la actualidad, ya que “los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas” (2018: 69).

Ante esto, la propuesta de Pedro, Piquer y del Val resulta relevante ya que tiene en cuenta la superposición y combinación de procesos locales, translocales y virtuales en una misma localidad (2018: 69), por lo que podemos considerar a estos tres tipos de escenas como conjuntos en intersección, con una serie de elementos comunes aunque no presentes en toda escena. Asimismo son especialmente útiles las consideraciones de Pereira de Sá sobre la necesidad de un análisis más detallado y profundo de la presencia de aspectos locales y translocales en las redes digitales y de la importancia de estas redes como elementos mediadores en y entre las escenas locales y translocales (2013: 33).

Las críticas a la categorización de Bennet y Peterson de las escenas musicales no son, sin embargo, las únicas que se han realizado al concepto. Anteriormente las críticas se centraron en su marco geográfico, que Straw (2001) y Hesmondhalg (2005) problematizaron al señalar que el término *escena* se ha utilizado para referirse tanto a contextos locales —una ciudad, un barrio de bares...— como al conjunto de fenómenos en torno a un género musical. Nuestra postura sobre esta cuestión es delimitar de la

forma más precisa posible a lo que nosotros nos referimos con el concepto *escena* y los elementos que la forman, sin obviar la flexibilidad de sus límites y sus conexiones con otras escenas, sean de escala inferior, igual o superior.

Otras críticas se basan en la escasa atención dada desde la perspectiva de las escenas a cuestiones relativas a las clases sociales y a las divisiones basadas en el género, la edad o la etnia (Pedro, Piquer y del Val 2018: 79; Shildrick y MacDonald, 2006). Straw (1991: 379) ya planteó anteriormente que la escena refleja un estado *particular* de las relaciones entre los diversos grupos sociales, un estado en que estas relaciones pueden reflejarse en mayor o menor grado y no necesariamente de forma fidedigna o en su totalidad. Bennett, contestando a esta crítica, afirmó que las escenas no están necesariamente delimitadas por cuestiones de clase, género o etnia, ya que pueden constituirse sin tener en cuenta estas clasificaciones (2004: 224), mientras que Berger expuso que para ser miembros de la escena los sujetos no necesitan tener historias sociales o creencias similares en un alto grado, sino un cierto conocimiento compartido que permita su interacción (1999: 86).

Como señalan Pedro, Piquer y del Val (2018: 79-80) hay que tener en cuenta por un lado las jerarquías generadas por las mismas dinámicas internas de la escena, como por ejemplo las basadas en los distintos conocimientos relacionados con ser parte de la escena, como tocar instrumentos, o conocer la historia del género o la escena musical, todos ellos parte de un cierto “capital subcultural” (Thornton, 1996), y por otro las categorías y jerarquías sociales más generales y su “trasposición” a la escena. Sin embargo, aunque estas últimas son significativas, no se puede considerar a priori la influencia de las condiciones estructurales y las cuestiones de clase, edad, género o etnia en la escena musical y los gustos musicales de los participantes, ya que esto en cierta manera “preconcede” una identidad a los participantes y a la misma escena. Como expone Bennett (1999: 602) es necesario tener en cuenta que la escena está construida sobre la base de la decisión activa y a la agenda de los individuos.

Por otra parte, es importante tener en cuenta las referencias de Trotta (2013) a la jerarquización existente en la utilización tanto en el mundo académico como en la prensa del término de *escena* en relación con *estrategias de distinción*, “procesos amplios de diferenciación, que jerarquizan canciones, personas, lugares y gustos” (Trotta, 2013: 65). El término *escena* es profusamente utilizado en referencia a géneros musicales con raíces anglosajonas, aludiendo a una circulación minoritaria de la música

y a un conocimiento sobre la música más profundo y reflexivo, autoreferencial, asociado a la crítica especializada, las redes sociales, la vida nocturna y las culturas juveniles (Trotta, 2013: 62-63), así como a una cierta idea de cosmopolitismo (Trotta, 2013: 68). No hay que olvidar que, como apunta Trotta (2013: 69) la academia tiende a una mayor predilección por el estudio de prácticas musicales de circulación restringida frente al estudio de prácticas musicales *mainstream*.

Una tercera crítica al concepto de *escena musical* señala su ambigüedad, ya que ha sido utilizado y definido tanto en ambientes académicos como no académicos de múltiples formas y de manera imprecisa —como por ejemplo los usos antes comentados en libros divulgativos durante la década de los años 60 del siglo pasado—, lo que lo hace en ocasiones poco claro, susceptible de interpretaciones diversas y divergentes y de ser utilizado de forma acrítica (Emms y Crossley, 2018: 113; García, 2017: 318; Hesmondhalgh, 2005: 28-39). Su utilización por la prensa o por las personas informantes de nuestra investigación no tiene porqué considerarse negativo, si en nuestro propio uso dejamos claro a qué nos referimos y buscamos la exactitud y una mayor definición del concepto, teniendo en cuenta que, según Schütz, el lenguaje especializado de las ciencias sociales se puede basar en el lenguaje ordinario ya que "las construcciones de las ciencias sociales son, pues, por así decir, construcciones de segundo grado, construcciones de las construcciones elaboradas por quienes actúan en la escena social, cuya conducta debe observar y explicar el especialista en ciencias sociales de acuerdo con las reglas de procedimiento de su ciencia" (1974: 80).

En respuesta a la crítica que se hace al concepto de *escena* sobre la necesidad de mayor concreción conceptual y de un uso de atributos con respecto a donde está situada o a qué tipo de producción cultural se refiere, Straw amplía la tipología con la diferenciación entre *escenas cerradas* o *restringidas*, en referencia a las que rodean formas culturales como por ejemplo una disciplina artística o un género musical, como sería nuestro caso, y *escenas abiertas*, expresión de una urbanidad general, del "espectáculo de la interacción social humana que ocurre en los espacios públicos" (2014: 20) refiriéndose especialmente a las *escenas culturales urbanas*<sup>13</sup>, entendidas

---

<sup>13</sup> Un término de escaso uso en nuestro lenguaje cotidiano y en el lenguaje periodístico, pero utilizado en la sociología cultural, la sociología de las "clases creativas" y la sociología del turismo y el ocio, especialmente en la primera y segunda década de este siglo (Mateos, 2015; Navarro, Mateos y Rodríguez, 2012; Straw, 2004).

como "el conjunto de oportunidades de consumo cultural que, situadas en un espacio concreto, se caracteriza por fomentar el desarrollo de ciertos estilos de vida, ciertas prácticas culturales, dotando así de valor simbólico al territorio" (Silver, Clark y Navarro, 2010, citados en Mateos, 2015: 17).

Hay que tener en cuenta los matices y críticas realizados a este enfoque sobre los fenómenos musicales y su relación con la sociedad, especialmente los relativos a su imposibilidad de abarcar todos los fenómenos musicales y su circulación social. Como indica Trotta, señalar sus límites nos permite utilizar el término de forma más precisa (2013: 69).

La cuestión de los límites, tanto materiales como simbólicos, es central en la interpretación de la escena musical que presenta esta tesis, así como en su relación con los procesos de identificación. Hay que considerar a estos, como hemos comentado anteriormente, como contenedores de lo similar y como lindes allende de las cuales la diferencia está presente, rígidos o móviles en su situación y porosos en los elementos que los atraviesan y en las interacciones que permiten, impuestos o decididos, más o menos duraderos en el tiempo y/o sujetos a cambios continuos más o menos perceptibles.

Autores como Woo, Rennie y Poyntz consideran a estas críticas sobre las escenas erróneas, ya que se fundamentan en "el tratamiento de una categoría epistemológica como si tuviera sustancia ontológica en un sentido realista y sencillo", soslayando que los conceptos científico-sociales no son ontológicamente equivalentes a las cosas en sí (2015: 291). Con *escena* no se debería designar a una cosa o una clase de cosas, sino a una manera de pensarlas, ya que "la perspectiva de la escena es un punto de vista, una forma de ver el mundo, y "pensar la escena" representa una decisión del conjunto de individuos, instituciones y prácticas como si constituyesen una escena", algo que por otra parte hacen los miembros de una escena al delimitar qué personas, lugares, eventos y objetos culturales son parte de esta escena (2015: 292).

Nuestra concepción de la escena subraya los elementos estructurales y materiales, así como las interacciones que se producen en ella y que la producen, teniendo en cuenta que, como expone Ochoa Gautier al comentar su evolución como concepto "la idea de escena musical ha ido gradualmente dando lugar a un énfasis en el afecto, la relacionalidad, la creación de redes, la circulación musical y los efectos de la materialidad del sonido y las instituciones y tecnologías que la producen y mediante los

cuales es movilizadora" (2016, citado en García, 2017: 318). Como Berger (1999: 86), consideramos que el requisito indispensable para la existencia de una escena es compartir un gusto musical afín y una complementariedad entre los sujetos que la forman, lo que permite su interacción, ya que la concreción de la metáfora tanto por los académicos como por los participantes se sustenta sobre la práctica

Esto nos conduce a reiterar los aspectos de la noción de *escena musical* que nos han llevado a denominar y conceptualizar así a las comunidades, los mundos sociales (Plummer, 2000) y las infraestructuras que son el contexto de esta investigación: ser flexible en sus límites y en sus condiciones de pertenencia y estar en continua transformación. Siguiendo a Straw, consideráramos características principales del concepto de *escena* su "antiesencialismo" y su capacidad para referirse a la "fluidez" de la vida social (Straw, 2001), aunque como hemos comentado esto mismo ha ocasionado críticas al término<sup>14</sup>.

Otras características serían la importancia dada a lo situacional y lo geográfico, articulando lo local, lo translocal y lo virtual (Pedro, Piquer y del Val, 2018; Pereira de Sá 2013: 28); el centrarse en el gusto por un género musical como factor principal de la pertenencia a la escena y la interacción social que acarrea y en la dimensión musical como elemento central de la escena y de las prácticas que se realizan en ella, recogiendo la subjetividad y la intencionalidad del individuo (Pedro, Piquer y del Val, 2018: 78); dar cuenta de la infraestructura material necesaria para la producción y consumo de música, así como para la realización de prácticas musicales colectivas donde los participantes interactúan (Bennet y Peterson, 2004: 3; Connell y Gibson, 2001: 101; O'Connor, 2002: 226, Pedro, Piquer y del Val, 2018: 78); y dar igual importancia a los artistas, al público y al personal de apoyo, subrayando que estos roles pueden coexistir en la misma persona.

Desde nuestro punto de vista una escena musical es una comunidad, entendida esta como un grupo de seres humanos, y es *algo más* que una comunidad, ya que igualmente recoge aspectos materiales y de infraestructura que la idea de comunidad no recoge totalmente, así como conceptual y analíticamente unos límites más flexibles y una menor rigidez. Puede que esta comunidad englobada en lo que consideramos una escena musical sea una *comunidad imaginaria*, en referencia a una comunidad en que los

---

<sup>14</sup> Plummer prefiere el concepto de *mundo social* para referirse a comunidades interpretativas semejantes, ya que considera la idea de "escena" como demasiado "fugaz y casual" (2000: 13).

miembros no conocen a la mayoría de las otras personas que se consideran miembros de la comunidad (Benedict, 1993: 23), o que sea una identidad colectiva secundaria (Collins, 2009: 117), cuestiones estas a considerar empíricamente.

### *Estilo y género musical, capital subcultural y mundos del arte*

Hay términos y conceptos que, provenientes de otras perspectivas teóricas como las de la *subcultura* o los *mundos del arte*, resultan útiles en esta investigación. Este es el caso del concepto subculturalista de *estilo*<sup>15</sup>, referido a elementos como el vestuario, formas musicales, un determinado léxico o comportamientos corporales como un baile o movimientos concretos a los que dentro de la subcultura se les da un significado (Hebdige, 2004: 16, 34), la forma que adquieren las prácticas de significación (Hedbig, 2004: 17). No se debe confundir el estilo “subculturalista” con el estilo musical, aún solaparse en lo referente a la música. En esta investigación se considera a ambos componentes del género musical. Por otra parte, el concepto subculturalista de *estilo* es especialmente interesante para esta investigación ya que una parte muy importante de los elementos que engloba están corporizados y son técnicas corporales (Crossley, 2015: 5).

La cuestión del *estilo musical* ha estado sujeta a continuos debates, definiciones y redefiniciones desde los estudios de la estética, la etnomusicología y la semiótica. Muchas de ellas hacen hincapié en la forma y en la reiteración de elementos y patrones (Field, 1988). Field critica la visión de la musicología clásica del *estilo*, ya que implica “especialidad, continuidad, persistencia, límites establecidos, un leve dinamismo y autogeneración” y su uso clasificatorio para situar una obra dentro o fuera de un tipo y un conjunto de obras (1988:105), y Meyer al referirse al estilo musical lo considera como “conjunto finito de relaciones y procesos rítmicos, melódicos, harmónicos, tímbricos, texturales y formales interdependientes”, que se internalizan como “hábitos adquiridos” que permiten discernir y/o interpretar un estilo musical (1979, citado en Field, 1988: 106) en muchas ocasiones internalizados corporalmente.

Otros aspectos señalados por Field sobre el estilo musical son su posibilidad de denotar un tiempo, lugar o autor, y su uso para señalar a una pieza musical como continuadora de los cánones del estilo o, al contrario, “original”. Igualmente señala el papel del estilo musical en el imaginario musical colectivo y la importancia de lo cultural y social en el

---

<sup>15</sup> Un término que, por otra parte, como señala Koeppler tiene múltiples interpretaciones, tanto *emic* como *etic*, y es extremadamente ambiguo (2003: 95).

estilo, y de este como “la cristalización de la participación personal y social a través de la *performance* y la acción mediante la que se otorga forma humanamente significativa a la forma sonora”(Field, 1988: 107).

Esta concepción del *estilo musical* como concerniente sobre todo al código musical y que presta especial atención a la forma y la estética, a la reiteración de patrones musicales y a la evolución del estilo musical, es la empleada en esta tesis. Como Fabbri consideramos que *género* y *estilo musical* son conceptos distintos que abarcan significados diferentes, aunque parcialmente superpuestos (2006:7); y que la concepción de *estilo* incluye cuestiones semióticas, de comportamiento y cultura de instrumentistas, cantantes y público, sociales e ideológicas, así como aspectos relativos a sus medios y modos de producción, distribución y consumo, y referentes a lo gestual (1982, citado en Guerrero 2012: 3-4).

Mientras que el estilo estaría vinculado a los aspectos más técnicos —tocar un instrumento, componer, cantar...—, más musicales, que dan forma a la producción cultural, el género haría referencia a aspectos más generales y amplios relacionados con un evento musical (Fabbri, 1999 y Moore, 2001 citados en Guerrero, 2012: 8-9), e incluiría desde nuestro punto de vista al mismo estilo musical. Hay que tener presente que tanto el género como el estilo musical están sujetos a un proceso constante de construcción social (Toybee, en Atton, 2011: 237). Tal como expone del Val (2015: 46), se puede entender el género como tipo ideal, que no recoge cuestiones como el proceso de producción y consumo musical. Siguiendo esta perspectiva, entendemos a la escena musical como la materialización de ese ideal, así como la entendemos abarcando —tanto conceptualmente como en la práctica— estos procesos de producción y consumo musical.

Otro concepto especialmente útil para nuestra investigación es el de *capital subcultural*, una variante del *capital cultural* de Bourdieu (1988; 2000a: 131-148) utilizado por Thornson (1995) en sus trabajos sobre las *culturas de club* en referencia a cuestiones principalmente relacionadas con la música, el estilo y el conocimiento de y la participación en las últimas tendencias musicales y culturales. A diferencia del capital cultural bourdieuano, su adquisición no está sustentada —o no básicamente— en la enculturación primaria o en la educación, sino en los medios de comunicación y en el aprendizaje experiencial en la misma cultura de club, por lo que, según Thornson, está poco ligada a cuestiones de clase social y capital económico (1995: 17, 28).

Resulta interesante para esta tesis su característica, común con el capital cultural, de poder estar objetivado (Thornson, 1995: 27) y corporizado, aspecto este último que vinculamos a *las técnicas del cuerpo* (Mauss, 1971 [1936]), al *habitus* (Bourdieu, 2007) y a las ideas de *corporización* (Csordas, 1990), a los *modos somáticos de atención* (Csordas, 2011) y al *estilo* (Hedbide, 2004; Crossley, 2015). Contrariamente a la aplicación que hace Thornson, no creemos que la cuestión de su relación con lo “último”, con la novedad y con un grupo de edad concreto sea central en nuestra tesis, por razones que expondremos más adelante al referirnos a las escenas musicales específicas que son objeto de esta investigación.

Igualmente, en nuestra investigación nos es útil el concepto de *musicking*, *musiquear*<sup>16</sup>, para englobar todo el conjunto de productores, músicos y aficionados involucrados de una u otra forma en una actividad musical, el "participar, en cualquier manera, en una actuación musical, ya sea tocando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para su interpretación (lo que se denomina composición), o mediante la danza" (Small, 1998: 9). Pero *musiquear* es una actividad que engloba todas las actividades que colaboran en la producción de música de una u otra manera, aun cuando nos parezcan secundarias, como las realizadas por las personas encargadas de transportar los instrumentos o de controlar las entradas, entre otras (Small, 1998: 9-10). Por su parte, Becker diferencia este conjunto de actividades relacionadas con la música denominándolas *actividades de apoyo*, en referencia a las actividades técnicas y las actividades encaminadas a realizar lo que las personas más centradas en la producción artística no hacen (Becker, 2008: 20).

Hay cuatro elementos la perspectiva de los *mundos del arte* de Becker que resultan particularmente útiles para pensar en la constitución de las escenas musicales: las *convenciones*, "acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte" (Becker, 2008: 48), que según Becker permiten a los participantes tener referencias para la actuación futura con un bajo coste en energía, recursos y tiempo y un aumento de la circulación (2008: 61-88); los *recursos*, especialmente materiales, como las infraestructuras, pero también conocimientos, tiempo y energía (Becker, 2008: 90-116); los *lugares*, donde se produce y se disfruta el arte (Becker, 2008: 51, 130-1), que pueden llegar a tener un alto

---

<sup>16</sup> He traducido este término, referido a una acción y resultante de volver activo a un sustantivo, "música", como "musiquear", aunque algunos textos lo traducen por "musicar" (Small, 1999) ya que este último término usualmente es utilizado para referirse a poner música a algo, especialmente a un texto.

estatus (Crossley, 2015: 4); y las *redes*, en referencia a las redes de relaciones cooperativas y competitivas entre los participantes —tanto creadores o personal de apoyo como aficionados— que permiten crear obras de arte, organizar eventos y disfrutarlos (Becker, 2008) y que posibilitan la difusión de convenciones y recursos y que así mismo señala la extensión de la red (Bottero y Crossley, 2011: 8, 11).

La distinción rigurosa entre estos cuatro elementos es únicamente analítica, como apunta Crossley, ya que por ejemplo se puede considerar a los lugares tanto como recursos que como “sitios o lugares ideales” para el desarrollo artístico, y por otra parte estos elementos interactúan, ya que por ejemplo los lugares preferidos estimulan la formación de redes, y las redes favorecen la distribución de recursos y convenciones (Crossley, 2015: 5). Estas redes de distribución están sujetas a convenciones sobre su mayor o menor idoneidad, algo que veremos de forma más detallada al tratar sobre las éticas y estéticas asociadas a las escenas musicales locales observadas. Aún las superposiciones, la categorización de elementos nos ayuda a pensar en los distintos elementos —materiales, simbólicos y normativos— presentes en la escena musical, y en la relación entre ellos. Por ahora, tratemos más detenidamente la cuestión de las redes.

#### *Redes y actores red*

La concepción sobre la red expuesta por Becker en la que los participantes son nodos entre los que circulan recursos y convenciones tiene una larga tradición en la antropología, con un uso que se remonta a Radcliffe-Brown y su consideración de la red de relaciones entre personas como el objeto de la investigación antropológica (Radcliffe-Brown, 1940: 2) y a Barnes y su consideración de la red social como un conjunto de líneas y puntos, donde los puntos son personas y a veces grupos, y las líneas su interacción mutua (Barnes, 1954: 43), aunque como puntualiza Molina (2001: 17) la idea de red era utilizada por estos autores primordialmente con fines explicativos y metafóricos. La concepción de red de Finnegan en su visión de los mundos de la música muestra diferencias con las anteriormente expuestas, ya que en ella los nódulos son los locales, eventos y conjuntos o bandas musicales en los que se produce la música y entre los que las personas transitan (Finnegan, 2001: 448-9).

En la teoría del actor-red la red, como exponen Callon y Law (1997: 168) y Latour (2008), es una asociación de entidades heterogéneas, de actores humanos y no-humanos, entidades tanto materiales como semióticas. Aún la fluidez e indeterminación de las

redes, estas pueden alcanzar diferentes grados de estabilidad y duración, y en un efecto de “caja negra”, adquirir un estado en la que no se alcanza a observar los diferentes actores-red que las forman (Callon y Law, 1997: 178-9).

Los *actores-red* son dispositivos y personas con agencia, *actantes* según Latour (2008: 106), cuya función central en las redes es la de *mediar*, transportar elementos a los que modifican y con los que modifican y redefinen a los actores entre las que realizan su mediación (García 2017: 311; 2018:127-8; Latour 1993: 124), a diferencia de los intermediarios, que transportan elementos sin transformarlos (Latour, 1993: 119). Estos elementos corresponderán a los que Becker (2008) por su parte denominaba convenciones y recursos.

Los actores-red igualmente son redes, efecto de las relaciones entre otras entidades, cuya forma, contenido y propiedades no son estables, sino que se transforman en virtud de estas relaciones entre entidades (Callon y Law, 1997: 178, Latour, 2008: 314). Igualmente, los actores- red son nodos —entidades— de una red más grande (Callon y Law, 1997: 169), por lo que un actor-red es un nudo en una red y es una red en sí mismo (Callon y Law, 1997, Latour, 2008: 243), formada por otros actores-red. Los actores no están confinados a una única red, sino que participan simultáneamente en varias (García, 2018: 128).

Otros elementos importantes en la teoría del actor-red son los *conectores* (Latour 2008: 314), un “modo” de conexión entre entidades basada en algún elemento, como por ejemplo el derecho, la ciencia o la religión, que asociarían respectivamente entidades “de modo legal”, “de modo científico” o “de modo religioso” (Latour, 2008: 335), las *formas*, que circulan asociadas a los conectores y que son “algo que permite a otra cosa ser transportada de un sitio a otro” sin deformaciones, y que Latour ejemplifica con un documento, un relato o un mapa (2008: 317), y el *colectivo*, el conjunto de humanos y no-humanos que interaccionan entre sí, que están ensamblados, teniendo en cuenta que los no-humanos tienen agencia y capacidad de negociación e influencia sobre el propio colectivo (Ihde, 2004: 107; Latour, 1995: 95). El colectivo es en sí una red, lo que produce cierta imagen de “lo social” como únicamente una parte de las asociaciones que componen lo colectivo (Latour, 2008: 327) y como la serie de asociaciones que se producen en un espacio de tiempo determinado (Latour 2008: 238).

La teoría del actor-red ha sido utilizada en investigaciones sobre escenas musicales concretas, como la del pueblo pilagá del noroeste de Argentina (García, 2017; 2018),

sobre episodios formativos de escenas musicales como la Música Popular Brasileña (Pereira de Sá, 2014) y sobre géneros musicales como el narcocorrido (Burgos, 2011). Igualmente ha sido considerada útil para la investigación musicológica histórica (Piekut, 2014). Bajo esta perspectiva, la escena musical es una delimitación no rígida de una red que se extiende más allá de la misma escena (García, 2017: 318) y sobre la que se superponen otras redes, como por ejemplo la de parentesco, o la relacionada con lo laboral (García, 2018: 130). Esta escena-red es la que nosotros como investigadores tenemos que delimitar en su proyección local, translocal y virtual, así como determinar que actores-mediadores la constituyen y cuáles son las transformaciones que estos producen, teniendo en cuenta, como expone Pereira de Sá (2013: 37), que sus mediaciones pueden ser entre lo local, lo translocal y lo virtual.

En su aplicación de esta teoría a la escena musical pilagá, García considera a la práctica musical como conector (2017: 318), al género musical como forma que permite el transporte de “textos, sonidos, emociones, corporalidad, pautas estéticas, etc.” por los músicos (2017: 319), y a estos como actores-red “constantemente dedicados a fortalecer y extender la red de la escena musical con el movimiento de sus cuerpos y el traslado de objetos (cantos)” (2017: 323). Burgos, en su estudio del narcocorrido, considera al género musical como mediador en una red de asociaciones heterogéneas (2011: 98). Por su parte, Pereira de Sá considera tanto al género musical como a la escena musical como colectivos, como redes (2014: 539, 543), y a los géneros musicales y objetos técnicos — en concreto a los instrumentos musicales— como mediadores (2014: 539, 542)<sup>17</sup>. Esto lo ejemplifica en otro artículo al considerar a la guitarra eléctrica, instrumento no presente en la samba tradicional, como un mediador que produjo transformaciones en la identidad y autodefinición de la samba que a su vez llevaron a la fragmentación estilística y a controversias en la comunidad de músicos y oyentes (Pereira de Sá, 2013: 36).

En esta investigación consideramos a la escena musical local como una red<sup>18</sup> en la que los eventos musicales, los conciertos, son actores-red, interacciones compuestas de elementos provenientes de otros momentos y lugares, generados por otra agencia. Así mismo son actores-red los "colectivos de humanos y no humanos" (Latour, 1995: 95),

---

<sup>17</sup> Como hemos comentado, un mediador, como actor-red, es también una red.

<sup>18</sup> Y un actor-red en otras redes, como por ejemplo la de la escena translocal.

las personas integrantes de la escena musical, sus cuerpos, “partes de redes que involucran a otros cuerpos, tecnologías y fenómenos culturales” (Turner, 2000: 487) y los movimientos que estos cuerpos realizan; así como los lugares donde se realizan los conciertos y la multitud de objetos involucrados —desde instrumentos musicales a grabaciones sonoras, camisetas o fanzines— en estos y en la escena musical en general. Todos estos elementos, estos actores- red, son mediadores, y consideramos al género musical como conector, como el elemento que conecta y cohesiona a los diferentes actores-red.

Entender a la escena musical como una red de asociaciones entre elementos heterogéneos que a su vez es un actor-red de redes más amplias —como por ejemplo el proceso identitario— nos permite entender por un lado que la escena no es algo totalmente definido, sino que es fluida, en continuo movimiento y cambio (Latour, 2008: 207), formada por procesos precarios y localizados, así como tener en cuenta el papel que juegan en ella tanto los elementos materiales como los elementos semióticos y simbólicos, prestando especial atención a cuestiones espaciales y de escala (Callén, Domènech, López, Rodríguez, Sánchez-Criado y Tirado, 2011: 6). En suma, se trata de entender la escena como contingente, situada y en perpetuo cambio (Callén et al., 2011) y enfatizar su carácter procesual y performático<sup>19</sup>, así como la agencia de los actores (Pereira de Sá, 2014: 540, 543).

#### 1.4 El concierto como *performance* cultural y como interacción social

La categoría de *performance cultural* fue originariamente considerada por Singer como “los componentes elementales de la cultura y las unidades últimas de observación más concretas de la estructura cultural”, “capsulas de cultura” a exponer ante miembros de esta misma cultura o ante observadores externos (1972: 71) que, según Singer, basándose sus estudios sobre la India tradicional

incluyen lo que en Occidente usualmente llamamos con ese nombre, por ejemplo, obras de teatro, conciertos y conferencias. Pero incluyen también oraciones, lecturas y recitaciones rituales, ritos y ceremonias, festivales y todas esas cosas que generalmente clasificamos bajo la religión y lo ritual antes que con lo cultural y lo artístico (Singer 1972: 71, mi traducción).

---

<sup>19</sup> Con *performativo* nos referimos al dominio tradicional de la *performance* en cuanto *performance cultural*, a sus características representacionales y espectaculares, incluyendo su vertiente como interacción social.

Singer caracterizó a la *performance* cultural como "un periodo de tiempo limitado, con al menos un comienzo y un fin, un programa organizado de actividades, un grupo de intérpretes, una audiencia y un lugar y una ocasión para la *performance*" (Singer 1972: 71), una delimitación que facilita su consideración como "unidades de observación", características presentes en el concierto (Béhague, 1990; Cruces, 1999). Por otra parte, la categoría designada por Singer como *performance cultural* es análoga a la de Bauman de *performance*, definida como un "modo de comunicación estéticamente marcado y realzado, enmarcado de una manera especial y puesto en exhibición para un público" (1992: 41), y ambas señalan la cuestión de la necesidad, igualmente señalado por Dirksmeier y Helbrecht (2008), de la presencia de una audiencia, física e inmediata o "virtual" y distanciada.

Esta idea de la *performance* cultural necesitada de una audiencia parece contradecir la idea comentada anteriormente de la ubicuidad de la performatividad como característica de la *performance*. Pero tenemos que tener en cuenta varias cuestiones: primero, desde nuestro punto de vista, toda *performance*, cultural o no, tiene unos efectos, ya sea en el mismo performer o sobre otros elementos del entorno de su producción; y segundo, hay que entender al performer como reflexivo, como público de su misma acción, como sería el caso de un ritual unipersonal.

Las afirmaciones de Singer fueron criticadas por las ideas subyacentes de que la cultura es exclusivamente lo que se ofrece a una audiencia en forma de *performance* cultural, una manifestación específica, no abstracta, y de que un "observador exterior" podía simplemente con ser parte de la audiencia comprender la cultura que se le mostraba (Bell 1992: 37). Aún estas críticas, como apunta Bell (1997: 75), muchos investigadores tienen una visión positiva de la categoría de *performance cultural* por su superación de "límites engañosos" entre los rituales, las fiestas, las danzas y la música

Para Carlson la clasificación como *performance cultural* se basa en "razones de espacio, tiempo, actitud o las tres combinadas" (2005: 28), mientras que Schechner sostiene que una acción es una *performance* si "el contexto social e histórico, la convención, el uso y la tradición dicen que lo es" mientras que otras acciones no lo son al no ser consideradas así por la cultura y el contexto histórico donde se sitúan (2012: 74). Según Schechner las *performances* "marcan *identidades*, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten el juego de la gente con *conductas reiteradas*, que se entrene y ensaye, que presente y re-presente esas conductas" (2000:

13, el énfasis es nuestro). En suma, la *performance* cultural es un evento *emicamente* diferenciado del discurrir de la vida cotidiana que tiene una influencia de un tipo u otro sobre esta.

Por otra parte, nuestra investigación incorpora las ideas de Fabian sobre la *performance* cultural, y su mayor relación con la puesta en práctica del discurso que con el discurso, por lo que cuestiones como la experiencia de participar son centrales, dejando parcialmente de lado la idea de la *performance* como simbolización y representación de “algo” (1990: 9). Esto estaría en consonancia con la conjetura de Bloch (1974 citado en Schieffelin 1985: 710) de la eficacia del ritual, de la *performance*, lograda por parte de los participantes mediante la práctica y los aspectos no proposicionales, sin obviar la importancia de su significado semántico

Schechner y Appel (1990: 4) exponen cuestiones a tener en cuenta en esta investigación al analizar una *performance* cultural: la *capacidad transformadora* de los artistas y espectadores; la existencia de un *umbral definido culturalmente* a partir del cual espectadores y artistas evalúan la *performance* como exitosa, efectiva<sup>20</sup>, así como de personas responsables de la citada definición; la *interacción* audiencia-*performers* en un *continuum* que abarca desde la segregación máxima a la participación plena de la audiencia; y la *transmisión de conocimientos performativos* entre generaciones, entre artistas y entre artistas y público, ya sea en la misma *performance* o en situaciones externas a ella.

La cuestión de la consideración de un *público presente físicamente* como el elemento que sirve para diferenciar a una *performance* como realizada “en vivo” con respecto a una *performance mediatizada*, ya sea porqué la *performance* está objetivizada en una grabación, como un disco, o porque la audiencia está alejada en el espacio, no presente físicamente, es relativizada por Auslander (1999: 24, 54) al considerar que actualmente estas *performances* mediatizadas se pueden considerar igualmente *performances* “en vivo” ya que en la actualidad casi toda *performance* esta de una manera u otra mediatizada —por ejemplo, al ser amplificada por medios tecnológicos—, y esa misma mediatización tecnológica, acelerada en los dos últimos siglos, comporta la dicotomía “directo”/mediatizado, inexistente anteriormente. Por otro lado, Auslander expone que, al contrario que la opinión de autores como Pelah (1993, citado en Auslander, 1999: 39-

---

<sup>20</sup> Aspecto igualmente abordado por Bauman y Briggs (1990: 79, 80) y Dirksmeier y Helbrech (2008), aunque estos resaltan que la evaluación es principalmente tarea de la audiencia.

40), que apuntan a la creación de una comunidad entre *performers* y público, la creación de esta comunidad no es posible, ya que la *performance* necesita y subraya la diferencia y separación entre artistas y público (Auslander, 1999: 56).

Desde nuestro punto de vista, las afirmaciones de Auslander no nos son muy útiles, ya que las *performances* que estudiamos siempre son delante de un público físicamente presente, por un lado, estén o no mediadas tecnológicamente. Por otra parte, al contrario de Auslander (1999) y más en línea con otros autores como Collins (2009), una de las ideas a investigar es que la *performance* sí que es capaz de producir un sentimiento de comunidad.

En referencia a la presencia física del público, encontramos más útil en esta investigación la distinción de Berardi (2017) entre modos conjuntivos de interacción social y modos conectivos. Los primeros corresponderían a eventos donde la interacción es cara cara, e irrepetibles (2017: 19), que permitirían el sentirse en conjunción con los otros (2017: 21, 23) en un proceso de intercambio de significados basado en la empatía (Berardi, 2017: 25, 29) y en la relación corporal con los otros (2017: 32), una “aproximación tentativa a las intenciones de significado de un cuerpo que envía mensajes ambiguos cuya interpretación es objeto de negociación e incertidumbre”(Berardi, 2017: 188), y que a su vez implica la posible creación de un sentimiento de colectividad (2017: 244). Para Berardi, los modos conectivos estarían claramente mediados tecnológicamente (2017: 13) y seguirían una lógica (2017: 22) lo que llevaría a la necesidad de respetar unas normas específicas y una interacción entre agentes con un código común (2017: 28). Desde nuestro punto de vista, nuestras observaciones se han producido en eventos inicialmente conjuntivos, los conciertos.

Otras cuestiones a tener en cuenta en la investigación son las características que Langdon (2007: 16-7) considera comunes a la mayoría de las aproximaciones sobre la *performance*, como la puesta de relieve de *la experiencia como expresión*, algo también subrayado por Turner (1982, 13-14). Estas aproximaciones igualmente se refieren a la *performance* como *multisensorial* (ver Ariño, 1998: 14; 2002: 5; Hurtado, 2006: 63; Schechner, 1990: 19, St. John, 2008: 131); y a la *vertebración de lo corporal, lo sensorial y lo emocional*, vertebración donde el concepto de *corporización* (*embodiment*), como veremos, tiene un papel central (Csordas, 1990; 1994). Así mismo la *performance* está estrechamente ligada a la *producción de significado*, un proceso social continuo en el que nuevas prácticas, valores, experiencias y significados se

forman en la experiencia performática, más allá de lo semántico o referencial; una experiencia performática en la que tiene un papel especialmente relevante la *participación* plena de los asistentes con el fin, como igualmente expone Schieffelin (1985), de interactuar y producir de forma consciente o inconsciente la manifestación de significados que transformen la experiencia de los participantes, aun momentáneamente.

La *performance* no crea únicamente “representaciones”, sino que es principalmente una práctica, por lo que Diskmeier y Hlebrecht (2008) abogan por una investigación social que priorice su inmediatez en el presente, priorizando la investigación del contexto social de realización y el evento en sí, sin desechar investigar la sucesión temporal o la historia de la que la *performance* es parte. Esta visión sobre la necesidad de investigar la *performance* en sí a la par que su contexto social de realización es central en nuestra metodología de investigación, como veremos en el capítulo siguiente.

#### 1.4.1 El concierto como interacción simbólica

Una segunda perspectiva en esta investigación con respecto al concierto es su dimensión como interacción simbólica. Esto se relaciona con la anterior perspectiva, ya que la *performance* es el componente expresivo de toda interacción (Beltran, 2010: 119). En palabras de Goffman

la interacción (es decir, la interacción cara a cara) puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua [...] Una “actuación” (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes. (Goffman, 2012: 29).

Una interacción es un encuentro en el que las personas *performan*, actúan unas para otras, tal como expone Simmel (1986) al considerar que en toda interacción existen acciones recíprocas.

Según Collins, cuya teoría de los rituales de interacción es un marco teórico central para esta tesis, los rituales de interacción son eventos donde convergen corporalmente un conjunto de personas con un foco de interés común y una consonancia afectiva intensa, que realizan acciones iguales o coordinadas, "momentos cargados de significación

cultural... [que] crean, refuerzan o socavan una cultura" (Collins, 2009: 2). Estos eventos generalmente no están abiertos a todo el mundo, sino que existen límites que marcan y distinguen quien toma parte y quien no (Collins, 2009: 72).

Como expone Collins, la *efervescencia colectiva* (Durkheim, 1992) resultante de los rituales de interacción es un estado o ambiente afectivo cuyos efectos perduran integrados en sentimientos de solidaridad grupal y de membresía, y durante el que se produce la conversión de objetos en símbolos y en energía afectiva individual (2009: 57)<sup>21</sup>. Collins, siguiendo a Durkheim (1992: 202), da una importancia capital a los cuerpos, a su convergencia en un lugar y tiempo determinado y a los movimientos colectivos corporales (Collins, 2009: 56), ya que crean una "conciencia compartida [...] una intersubjetividad intensificada" (Collins, 2009: 57) lograda según Collins al captar recíprocamente sus expresiones corporales realizadas de forma rítmicamente coordinada, en "consonancia colectiva" (Collins, 2009: 185).

Así mismo, Collins resalta la conversión de objetos, personas, palabras o gestos en símbolos al ser puntos de concentración del interés de los participantes en la interacción (2009: 59, 72, 119, 423) y motivo de conversaciones sobre su historia y cualidades al finalizar el evento (2009: 119). Para Collins (2009: 65, 72) estos símbolos representan al grupo y conllevan sentimientos de membresía y solidaridad. En un proceso de realimentación, son más utilizados en la interacción cuando más cargados estén de estos sentimientos y más se van cargando emocionalmente cuanto más frecuente sea su utilización (Collins, 2009: 205).

La consideración de estos símbolos de membresía —"posesiones simbólicas invertibles en interacciones subsiguientes"— y de los conocimientos para interactuar con ellos como *capital cultural* bourdieuano así como el uso que hace Collins de este concepto para referirse a los elementos de una cultura que han sido cargados emocionalmente en sucesivos rituales de interacción y que han estado sujetos a cambios en su significación local a lo largo del tiempo (2009: 181) nos permite analizar el papel de estos símbolos

---

<sup>21</sup> Que Iranzo considera como "la energía mental o afectiva que se aplica a una idea u objeto... un sentimiento de contento, fuerza, confianza, iniciativa y resolución, el *conatus* espinosiano de la vivencia del ser, seguir siendo una mismo y mejorarse en alguna dimensión valorada obrando por la fuerza de la propia voluntad" (2009: IX), aunque posteriormente muestre sus dudas ante un tratamiento de esta energía en cierta forma análogo al de "la fuerza psicológica/espiritual que publicitan y promocionan los principales gurús de la auto-ayuda", o en otro nivel al citado *conatus*, a la fuerza vital de la biología pre-teoría celular, al *chi*, el flujo de energía vital de la cultura tradicional china, o al *Orgón* de la psicología de Reich (Iranzo, 2010: 111-2).

de membresía tanto para la formación de una identidad colectiva e individual como en el desarrollo del concierto, considerado este como un ritual de interacción. Entre estos símbolos de membresía están los elementos que anteriormente hemos considerado como *estilo* (vestimenta, movimientos corporales, un vocabulario determinado...) así como el mismo género musical, primordial para la constitución de una escena musical, o los locales donde se realizan las prácticas musicales.

Hay cuestiones centrales en la teoría de los rituales de interacción para esta investigación: su consideración de una *escena* como la acumulación de diferentes sucesiones de eventos en los que han participado sus miembros, "una red con una alta densidad de interconexión e interacción" (Collins, 2009: 335)<sup>22</sup>; la propiedad de los rituales de interacción de crear y reproducir identidades colectivas (Collins, 2009: 115) y autoconciencia grupal, como expone Collins (2009: 57) citando a Durkheim y su idea de la concienciación grupal mediante la acción, los movimientos y las reacciones corporales compartidas (Durkheim, 1992: 203); o la existencia de una empatía generalizada, de sentimientos y emociones que aumentan de intensidad al pasar los participantes de la observación pasiva a una mayor participación activa (Collins, 2009: 115). Igualmente, Collins (2009: 150) expone que a participación activa realimenta el sentimiento de pertenencia y aumenta la voluntad de involucrarse en el grupo y en sus actividades. Estas ideas de Collins sobre el sentimiento de pertenencia en los rituales de interacción y la producción de un incremento de la energía emocional individual y la identidad colectiva, así como una diferenciación con la persona no participante, son también comentadas por Iranzo (2013: 50), como veremos más adelante.

Collins aplica su teoría a varios eventos, entre ellos a los conciertos. Sobre estos considera que lo que hace atractivo *de por sí* al conjunto de músicos es ser el foco de atención de la multitud, una atracción que aumenta si la banda ya posee el estatus de entidad sagrada y venerada, aunque asimismo opina que el elemento central en el concierto es el estado anímico de los asistentes, la "intensificación emocional por retroalimentación corporal" (2009: 86). Collins amplía la posibilidad de ser foco de atención a la música y a la obra musical misma, afirmando por otro lado que los miembros de la muchedumbre no se pueden identificar entre sí más que a través de su

---

<sup>22</sup> Lo que, además de ser acorde con la idea de la escena como actor-red y red anteriormente comentada, me permite tener en cuenta que, como comenta Latour (2008: 238) "cualquier interacción dada parece *desbordar* de elementos que ya están en la situación provenientes de algún otro momento, algún otro *lugar*, y generados por alguna otra *agencia*"

foco de atención, por lo que la comunidad solo surge en los eventos, y es más o menos reanimada mediante la puesta en circulación de sus símbolos mediante "rituales conversacionales, un meta-ritual reflexivo que se refiere a los rituales primarios" (Collins 2009: 116-7).

La interacción en el modelo de Collins es un proceso interpersonal e intersubjetivo. Como proceso interpersonal apela a una "forma" de comunicación más inconsciente que intencionada, en que la persona por su presencia corporal no puede dejar de comunicar<sup>23</sup>, de transmitir, y en la que lo comunicado o transmitido tiene un carácter más senso-corporal, más experiencial y emotivo que semiótico, mientras que como proceso intersubjetivo tiene una mayor relación con el intercambio de ideas y conceptos, de "construcción de los significados sociales" (Rizo, 2015: 58-9). Tanto una como otra manera de interactuar —que no son excluyentes— son objeto de nuestro análisis del concierto, ya que las consideramos centrales en el proceso de construcción de la identidad individual y colectiva. Por otra parte Ingold, yendo más allá de la interpretación de la intersubjetividad como relación entre humanos adultos con conciencia discursiva, considera más acertado hablar de *interagentividad* — *interagentivity*— en relación con la idea de relaciones entre agentes diversos con diferentes grados de subjetividad y de conciencia, algunos de ellos no-humanos (1992, citado en Ramírez, 2009: 40), ideas similares a las que hemos comentado anteriormente de Latour (2008).

Iranzo cuestiona a Collins en su tratamiento de la energía emocional como específicamente social y por considerar a *una* emoción particular, discernible y mensurable, resultado exclusivo del grado de éxito del ritual de interacción social, sin especificar su origen (2010: 112). Según Iranzo (2010: 112-3), es más conveniente considerar a esta emoción como autogenerada a partir del *self* y el cuerpo propio, y a las emociones como maneras de sentirse en los ritos de interacción, aprendidas durante estos mismos, más que —o además de— como producto de un impulso exterior. Ante esta crítica Collins admite que se puede hablar de "un complejo emocional global [...] un estado de ánimo", más que de una emoción diferenciada (2010: 129).

---

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión coincidimos con Watzlawick, Beavin y Jackson en considerar que "todas las situaciones en las que participen dos o más personas son *interpersonales* y comunicaciones", basándose en la *imposibilidad de no comunicarse* en ellas (1991: 45) y en que tanto la actividad como la inactividad tienen siempre valor de mensaje ya que la "comunicación" no tiene que ser indispensablemente intencional y consciente (1991: 29).

Una segunda crítica se refiere a cómo y por qué un elemento concreto del ritual de interacción y no otro deviene un símbolo (Iranzo, 2010: 110). Collins puntualiza que esta elección se debe a que el elemento seleccionado como símbolo en una primera interacción fue exitoso en la producción de efervescencia colectiva, por lo que se va reiterando y por ello aumentando gradualmente su valor simbólico. Teniendo en cuenta esta cuestión, Collins aboga por el estudio diacrónico de la cadena de interacciones (2010: 129), algo también a tener en cuenta en esta investigación.

Resumiendo lo expuesto sobre el concierto, concebimos a este como interacción social y como *performance* cultural. Tanto una como otra concepción, que son complementarias, pueden aplicarse al concierto como "práctica (in)corporada" que tiene como elemento esencial la presencia corporal y las acciones kinésicas y que por ello ofrece un tipo determinado de conocimiento (Taylor, 2002: 28), algo también afirmado por otros autores<sup>24</sup> al referirse más específicamente al concierto. Así mismo concebimos al concierto como un actor-red, simultáneamente un nodo de redes más extensas —las escenas musicales serían la principal en esta tesis, pero podríamos hablar de las redes del asociacionismo libertario, o de las escuelas de jazz barcelonesas, por ejemplo — y una red en sí, formada por nodos como los músicos, los miembros del público, los locales donde se sitúa el concierto o los instrumentos musicales, entre otros elementos, tanto originarios de la misma escena musical como provenientes del exterior de esta.

## 1.5 Cuerpo, movimiento corporal e intercorporalidad

Como no podía ser de otra manera al tratar esta tesis la cuestión de los movimientos y posturas corporales y su papel en el proceso de identificación individual y colectiva y en la construcción de identidad, el cuerpo como lugar de los movimientos y de la percepción es fundamental en esta investigación.

El cuerpo es el medio por el que existimos, el acto mismo de existir, ya que el cuerpo *es* el ser (Turner, 1989: 80), el cuerpo-para-sí, nunca un objeto para mí ya que yo soy mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1993: 222, Sartre, 2013). Nos encontramos a cada instante con y en el cuerpo, el medio por el que nosotros estamos en el mundo y nos relacionamos con él, lo percibimos (Aibenson, 1981: 17, 23; Crossley, 2007; Merleau-Ponty, 1993:

---

<sup>24</sup> Citro, 2000; Fischer-Lichte, 2000, 2004, citada en Fritsch y Strötgen, 2012: 48; Fritsch y Strötgen, 2012; Phelan, 1993, citada en Fritsch y Strötgen, 2012: 48

222; Turner, 1989: 48, 80, 280; Valery, 1993: 188), el punto cero de toda orientación espacial (Husserl, 1989 citado en Duranti 2010: 23 y Waskul y Vannini, 2006: 8; Merleau-Ponty, 1993: 117), algo que tenemos y somos (Turner, 2000: 489), siendo cuerpo y mente una unidad indivisible (Merleau-Ponty, 1993; Spinoza, 2000: 97-8). Así mismo el cuerpo vivido, propio, experiencial —*leib*—, es indivisible del cuerpo biológico, físico, objeto de las ciencias naturales —*körper*—<sup>25</sup>, ya que sin él no podría existir, como no podría existir la producción cultural (Pelinski, 2000: 255).

Para la fenomenología el cuerpo es desde la infancia “nuestro medio general de poseer un mundo”, nos proporciona una serie de gestos y movimientos que traspasan su sentido más propiamente biológico para adoptar un sentido figurado estableciendo “un núcleo de significación”, con lo que el cuerpo se convierte en instrumento de un “mundo cultural” (Merleau-Ponty, 1993: 163-4). El cuerpo es simultáneamente perceptor y perceptible, sentido y sensible (Battan, 2013: 30-1; Crossley, 2007: 82, Merleau-Ponty, 1993), pasivo y activo, visible y vidente, masa en sí misma y gesto (Merleau-Ponty, 1970: 237), el medio por el cual comprendo a los otros y percibo el mundo (Merleau-Ponty, 1993: 203). Según la exégesis de Merleau-Ponty por Crossley, el cuerpo a través de su praxis sensible y corporizada constituye tanto al yo como a la sociedad y al orden simbólico (Crossley, 1995b: 43).

Por otra parte el cuerpo está modelado por la sociedad (Bourdieu, 1986: 184; Citro 2000: 225; Duch, 2003: 234; Le Breton, 2002: 7; Shilling, 1993: 62; Van Wolputte, 2004), está “socialmente construido y experimentado” (Turner, 1989: 83), sustentado en redes sociales y tecnológicas (Butler, 2017: 149), es un producto cultural (Synnott, 1993, citado en Waskul y Vannini, 2006: 1), tanto receptor de costumbres como elaborador de significados colectivos, tanto perceptivo como expresivo (Le Breton, 2002: 7), y actúa de forma regulada socialmente sobre la misma sociedad (Crossley, 1995; Turner, 1989: 24). El cuerpo se nos muestra como medio y resultado de las técnicas corporales aprendidas y transmitidas, “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1979: 337), técnicas funcionales mediadas por la cultura (Turner, 1989: 219), combinaciones de discursos, instituciones y corporalidad (Shilling, 1993: 82) que generalmente son técnicas de transformación del mundo físico, aunque también son técnicas para prestar

---

<sup>25</sup> Aisenson, 1981: 182; Csordas, 1990, 1994; Husserl. 1989 citado en Duranti 2010:23, Merleau-Ponty, 1993: 298.

atención a y estar en el mundo (Crossley, 2004: 64; Csordas, 2011: 87-8). Mediante el cuerpo la persona expresa su identidad, y mediante la interacción con los otros, como expone Sánchez Martínez (2013: 16), construye tanto su identidad individual como las identidades de los grupos de los que forma parte.

Esta tesis utiliza el enfoque de Schepher-Hughes y Look sobre el cuerpo y sus tres categorías analíticas a la par que maneras de experimentar el cuerpo: el cuerpo como sujeto individual, entendido desde un sentido fenomenológico como el cuerpo propio, el cuerpo de la experiencia vivida; el cuerpo social, en referencia al cuerpo y sus movimientos como símbolos, como representaciones; y el cuerpo político, en referencia al cuerpo como elemento sujeto a regulación, vigilancia y control, objeto de disciplinamiento pero también de resistencia (1987, citadas en Citro 2011: 49, Velasco 2007: 57). Desde nuestra perspectiva, las formas de experimentar el cuerpo están inherentemente relacionadas. Para Van Wolputte, lo que media entre estas tres maneras de experimentar el cuerpo son las emociones, que articulan la naturaleza, la sociedad y lo individual y trascienden la división entre cuerpo y mente (2004: 254-5). Por otro lado Csordas destaca la tensión existente al tratar al cuerpo entre las aproximaciones fenomenológicas —que señalan que el significado no es reducible al signo (Jackson, 1983) — y las representacionales o semióticas, una tensión que recorre de igual forma esta tesis aunque, como Csordas, las consideramos complementarias (2011: 85).

Por todo ello, resulta central para esta tesis el paradigma del *embodiment*<sup>26</sup>, la *corporización*, utilizado de forma precursora por Csordas (1990: 7, 36) en referencia a la nulidad en las ciencias sociales de dicotomías analíticas como sujeto y objeto o mente y cuerpo, pero también a las referentes al yo y el otro, cognición y emoción, y subjetividad y objetividad. Csordas se opone a la distinción entre cuerpo y mente ya que nuestro cuerpo no es un objeto —o lo es como consecuencia de una reflexión posterior sobre él— sino que es parte integral del sujeto perceptor (1990: 36). El cuerpo es la condición fundamental para la existencia de la cultura y el sujeto y para el análisis de estos (Csordas 1990:39; 1994: 6; 2011: 84) y, más allá de la investigación sobre el cuerpo como cuestión empírica a observar y analizar, con la idea de la corporización el

---

<sup>26</sup> Se ha decidido en la mayoría de las ocasiones traducir *embodiment* como "corporización", ya que otras posibles traducciones, llevan consigo algunas implicaciones, como por ejemplo "encarnación", con implicaciones religiosas, o "corporación", con implicaciones en el campo de las instituciones oficiales y económicas.

cuerpo pasa de ser concebido exclusivamente como objeto a concebirse como *agente*<sup>27</sup> como Csordas expone (1994: 3) citando a Haraway (1995: 344) y su idea de que el cuerpo, tal como es entendido por la teoría feminista y su reconsideración de la biología y otras ciencias afines, no es un recurso sino un agente por sí mismo.

Igualmente resultan fundamentales las ideas de Csordas sobre la corporización como "un campo metodológico indeterminado definido por experiencias perceptuales y por el modo de presencia y compromiso con el mundo... [por lo que] la experiencia corporizada es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural" (Csordas, 2011: 83) y sobre el cuerpo como un elemento indispensable para la formación intersubjetiva de significados mediante la experiencia, así como pautado culturalmente (Csordas, 2011: 89). La corporización se sitúa en la experiencia vivida y no en el discurso: trata de "comprensión" y de "dar sentido" en una forma prereflexiva y presimbólica, aunque no precultural (Csordas, 1990: 8-10), ya que la creación y percepción de significados están totalmente inmersas en lo cultural (Csordas, 2011: 85). Por otra parte, los significados no son únicamente *representacionales*, según Van Wolpute, sino que en muchos casos adoptan la forma de "presentaciones" corporizadas (2004: 262).

Así mismo, las experiencias del pasado son corporizadas como esquemas de percepción, pensamiento y acción, que a su vez son esquemas generativos que producen nuevas prácticas (Velasco 2007: 66). Las experiencias sensoriales vividas se almacenan y se convierten en un *estilo* corporal identificativo del individuo y/o del grupo, en una reorganización y memorización más corporal que mental de elementos sociológicos, psicológicos y biológicos expresados de forma regular según el contexto (Evans, 2009: 900), una *historia y memoria cultural corporizada* de contenido existencial —dolor, lucha, alegría, placer— y sensual que puede recoger la historia de la gente, aunque no de forma minuciosa o completa (Stoller, 1997: 47); una memoria corporizada de la experiencia vivida que puede aflorar a la superficie como *gesto* (Agamben, 2010: 51).

La idea de una experiencia corporizada se encuentra igualmente presente en pensadoras feministas al tratar la cuestión de una identidad basada en el género y el cuerpo, considerando a este último como un *conjunto de posibilidades* materializadas de formas diversas mediante la acción, "un cuerpo que se hace" (Butler, 1998: 299) a través de la

---

<sup>27</sup> Lo que nos lleva a la Teoría del Actor-Red anteriormente comentada y a la idea de que el cuerpo es, más que un objeto, un agente.

actuación de posibilidades (Butler, 1998: 305), posibilidades que se encuentran condicionadas por el momento y la situación histórica (Merleau-Ponty, 1993: 12), con lo que el cuerpo no es una cosa sino una situación, “nuestra forma de aprehender el mundo y el embozo de nuestros proyectos, una posibilidad y un percibir el mundo en un tiempo y lugar concretos” (de Beauvoir, 1998: 97), un devenir que produce subjetividades. El cuerpo, mediante sus acciones en el concierto, tiempo y lugar concretos, construye subjetividad e identidad<sup>28</sup>.

En cuanto a la intercorporalidad, la entendemos inicialmente como interacción corporal, en las que predomina la presencia física del otro, en lo que Schütz denomina una orientación-tu recíproca, una situación cara a cara (1972: 192-3) pero también las contemplamos, como expone Merleau Ponty (1970: 177-178; 1993: 365), como un sistema que, mediante la percepción del otro, me permite incorporar, corporizar su existencia y sus intenciones, en una especie de proyección de las mías.

### 1.5.1 Movimiento corporal, comunicación e identidad

Al referirnos al movimiento corporal y a su percepción, es necesario distinguir entre la acción o acto expresivo, un acto comunicativo en el que la persona proyecta hacia su exterior los contenidos de su conciencia, por lo que siempre es significativo para ella, y el movimiento expresivo, en el que el movimiento expresivo solo tiene significado para la persona observadora, no para la persona observada, es una indicación de las vivencias de la persona observada para la persona observadora (Shütz, 1972: 145-6).

Es con el propio cuerpo con el que inicialmente se percibe y se comprende al otro y al mundo (Merleau-Ponty, 1993: 203), y esta percepción constituye una experiencia prereflexiva sobre la que se asienta el pensamiento reflexivo y la deducción (Aisenson, 1981: 77, 103, López Saenz, 1995: 65). Durante la interacción corporal, en nuestra relación con el otro se produciría inicialmente lo que Husserl denomina una *apresentación*, la percepción del cuerpo del Otro como sede de sensaciones y actos psíquicos semejantes a los míos (Husserl 1985 [1931] citado en Dreher 2012: 86 y en Crespo, 2011), y Schütz una orientación-tú, mi conciencia del ser humano percibido

---

<sup>28</sup> Más que de subjetividad podemos hablar de subjetivación, la constitución como sujetos de los individuos y colectividades (Deleuze, 1995: 275). Más que sinónimos, subjetividad e identidad estarían íntimamente relacionadas, no pudiéndose concebir una sin la otra.

como persona (1972: 192), que es la base de una situación cara a cara, una orientación-recíproca, en la que somos conscientes uno del otro (1972: 193).

Por otro lado, esta relación cara a cara se transforma en una relación-nosotros si además de conscientes uno del otro participamos uno en la vida del otro compartiendo de una forma u otra sentimientos (Schütz, 1972: 193), en una *reciprocidad de perspectivas*, la suposición de que yo y el otro tenemos experiencias e ideas similares sobre el mundo (Schütz, 2003 [1962], citado en Dreher 2012: 81).

Se puede, siguiendo a Butler, considerar que el gesto, como acto constitutivo reiterado, crea la identidad de la persona que lo realiza, así como una serie de creencias y significados generalizados sobre esta identidad (1990: 297). Los movimientos corporales son actos performativos plenos, ya que lo performativo no es reducible al discurso verbal (2017: 208). Para Butler, estos actos son capaces, mediante la materialización o actualización de posibilidades, de “hacer” un cuerpo y una identidad relacionada con él<sup>29</sup> (1990: 299), identidad que es real en cuanto es actuada, performada (1990: 309; 2017). Esta performatividad está sujeta a normas tácitas (Butler, 1990: 303) continuamente negociadas (Butler, 1990: 314). Volvemos a una idea central en esta tesis, la construcción de la identidad, entendida esta como proceso, mediante el movimiento corporal reiterado que a su vez es parte de un campo cultural corporal susceptible de transformaciones (Butler, 1990; Turpín, 2016).

La percepción es vista como un proceso activo, relacionada con gestos, acciones y posturas que generan objetos, no algo pasivo en que los objetos y los fenómenos se presentan ante una conciencia descarnada (Kokaz, 2015). Como hemos comentado anteriormente, lo cultural guía nuestra percepción (Cosrda, 2011: 85), e igualmente nuestros intereses personales, y a su vez tanto lo cultural como nuestros intereses se ven alterados e incrementados por nuestra percepción, por lo que existen una interdependencia entre percepción y significado, se reconfiguran uno a otro (MacDougall, 2006: 2) estando por ello el significado producido tanto por el pensamiento consciente como por nuestros cuerpos (MacDougall, 2006: 3).

Entender la corporización como intercorporeidad, como apunta Weiss, es afirmar que el “ser corporizado” no es una cuestión individual, sino que está mediado por las interacciones continuas con otros cuerpos, tanto humanos como no humanos (Weiss,

---

<sup>29</sup> Aunque aquí generalicemos, Butler habla principalmente de un tipo de identidad, la de género o la basada en el género, como representación, como performance (Butler 1990: 300).

1999 citado en Csordas, 2008: 119). Para Csordas y otros autores esto va más allá de la interpretación de la intersubjetividad como resultado de una relación entre dos entidades mentales abstractas y permite tener en cuenta la aprehensión mutua de los cuerpos en la interacción (Csordas, 2008: 119; Duranti 2010: 23), una coexistencia corporal en la interacción que, según López Saenz, produce significados (2004: 59).

Por otra parte, la intercorporeidad está constituida casi en su totalidad por acciones, gestos, modos de comportamiento y técnicas corporales que muestran los estados subjetivos de las personas implicadas en la interacción, así como los significados que circulan entre ellas. El movimiento corporal ejerce una comunicación en situaciones concretas, por lo que se puede hablar de niveles de significación diferenciados y dependientes del contexto histórico y de la forma concreta de empleo y de realización de las técnicas y las acciones corporales (Crossley, 1995: 146-7; Sanchez Martinez, 2013: 21-2).

El enfoque sobre una intersubjetividad no discursiva, fundada en un marco fenomenológico que afirma la formación de significados mediante la experiencia de forma prereflexiva y presimbólica (Csordas, 1990), no representacional (Van Wolpute, 2004), conduce a cuestiones anteriormente comentadas, como la existencia de una comunicación no intencional basada en la exposición ante los otros, teniendo presente que esta es una condición corporal, ya que “un cuerpo no es expuesto, sino que un cuerpo *consiste* en exponerse” (Nancy 2010: 87), mientras que cualquier gesto es la “comunicación de una comunicabilidad”, la exhibición de la posibilidad de comunicar, de la potencialidad del cuerpo como medio con el que comunicar (Agamben, 2010: 54-5).

En esta tesis se relaciona la idea de una comunicación no consciente con la idea de una *comprensión empática*, surgida por la exposición ante “nosotros” de los cuerpos de los “otros” (Duranti, 2010: 23, 29), en una copresencia que nos permite comprender de forma inmediata los sentimientos y las emociones de estos “otros”, especialmente si compartimos el mismo *habitus* (Csordas, 2011: 101). Como Berger (1999), Duranti (2010: 29) y Schütz (1972: 132; 138-140; 1974: 16-9) argumentamos que hay maneras de comunicación corporal no intencionadas, no culturalmente explicitadas, no relacionadas con la reflexividad y lo discursivo, que en ocasiones toman la forma de lo que Schütz denominó “una relación de sintonía mutua” (1974:155, 168-9).

Siguiendo a Goffman, podemos considerar la posibilidad de comunicar aún sin tener la voluntad de hacerlo, relacionada con su idea sobre la *interacción no enfocada*, la co-presencia de individuos los cuales, mediante su imagen y postura corporal, sus gestos y movimientos dan información tanto de forma consciente como inconsciente sobre sí mismos a las personas que los ven, que a su vez la reciben tanto consciente como inconscientemente (Goffman 1963: 24, 33-5). Esto está de acuerdo con las opiniones de estudiosos de las neuronas espejo, para los que la comprensión del otro es inconsciente, ya que

siempre que nos exponemos a comportamientos de otros que requieren nuestra respuesta, ya sea reactiva o simplemente atenta, rara vez participamos en *actos interpretativos explícitos y deliberados*. La mayoría de las veces nuestra comprensión de la situación es inmediata, automática y casi refleja (Gallese, 2003: 20; mi traducción, énfasis en el original).

Por otra parte, según Wascul y Vannini “cuando miramos a los cuerpos de los demás, necesariamente interpretamos lo observado. Del mismo modo, otros imaginan lo que vemos y sentimos” (2006: 5). Sobre este punto, desde un enfoque semiológico y siguiendo a Husserl, resultan interesantes las ideas de Kristeva al señalar a la gestualidad como una “práctica significante” que, además de una posible comunicación de significados representados mediante signos, tiene un valor de “índice”, en relación con un “mostrar”, un indicar y valorar, y con la asociación de ideas, siendo esta gestualidad una práctica corporal a la que la persona que la observa —o que percibe de forma no visual— da un sentido en el que lo central es su propia interpretación (2001: 117-130). Con esto Kristeva entiende a la gestualidad como “texto semiótico en curso de producción”, contrariamente a la cinésica de Birdwhistell, a la que considera demasiado centrada en “las estructuras cerradas del lenguaje” y en la asignación determinada y concreta de significados a los gestos (2001: 139-143). Igualmente vemos que esta concepción de Kristeva de la gestualidad en la que se da una especial importancia a la percepción puede relacionarse con la idea anteriormente comentada de Merleau-Ponty (1993) de una “reciprocidad entre intenciones”, entre la realización de los gestos y su observación, entre la percepción y la intención como afectación sobre lo que nos rodea, y con la idea, también anteriormente comentada, de la comunicación no intencional.

De acuerdo con Goffman (2012: 282-3) y sus ideas sobre la interacción social como representación del individuo en la que el cuerpo es performado, subrayamos la importancia de la acción corporal y la comunicación como prácticas donde se le asigna al cuerpo un significado. Sobre esta cuestión Wascul y Vannini exponen que

si el cuerpo es algo que la gente hace es entonces en los actos de las personas — no en su carne— donde el cuerpo esta *corporizado*; un proceso *activo* mediante el cual el cuerpo es literalmente real(izado) y hecho significativo. El cuerpo es forjado en la acción y la interacción en encuentros sociales situados y a menudo mediante rituales institucionalizados. En la acción comunicativa el cuerpo llega a ser [cuerpo] (Wascul y Vannini, 2006: 7; mi traducción, énfasis en el original).

Mediante la acción de los individuos a nivel individual y colectivo en rituales sociales y culturales se asignan significados al cuerpo. En estas interacciones, presentamos y expresamos nuestra subjetividad y nuestra identidad, íntimamente relacionadas, a través de nuestras acciones, mediante lo que Butler denomina una *repetición estilizada de actos*, “la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente” (1998: 297), con lo que otros consideran nuestro cuerpo como un objeto a juzgar a través de nuestra apariencia y movimientos. El cuerpo es a la vez sujeto y objeto en la interacción social (Wascul y Vannini, 2006: 3,10), y lo corporal el punto que conecta lo individual con la sociedad. Los actores crean su medio social a través de sus cuerpos, y a su vez son conformados por la influencia de lo social sobre sus cuerpos (Shilling, 1993: 206). Por otro lado, como declara de Certeau en una entrevista, hay que tener en cuenta la diversidad cultural y las diferentes características sociohistóricas de cada grupo al simbolizar mediante el cuerpo, así como los cambios que se producen a lo largo del tiempo en esta simbolización, basada en reglas y modos de interactuar concretos (en Vigarello, 1982).

Así mismo, nos parecen pertinentes para esta investigación las ideas de B. Turner según las cuales el cuerpo, en tanto corporeidad de la conciencia, siempre tiene significación simbólica (1989: 82-3), así como la interpretación de Turpin (2016: 241) de las ideas de Butler de la “semiótica corporal”, basada en la experiencia, y derivadas de la concepción de Merleau- Ponty (1993: 170) del cuerpo como “conjunto de significaciones vividas”. Esto nos señala la existencia de un cuerpo a leer e interpretar, algo también apuntado por Haraway al exponer que “los cuerpos como objetos de

conocimiento son nudos generativos materiales y *semióticos*” (Haraway, 1995: 345, el énfasis es mío).

Se han realizado críticas diversas sobre la fenomenología del cuerpo. Así, B. Turner argumenta que este enfoque tiende al individualismo al centrarse exclusivamente en la perspectiva del sujeto, en su subjetividad, en el cuerpo vivido, sin tener en cuenta que el cuerpo es una construcción social, con lo que deja de lado los aspectos históricos y sociológicos (1989: 83, 295). Otras críticas consideran que desde la fenomenología no se contempla los determinantes socioeconómicos a los que las personas están sometidas (Desjarlais y Throop, 2011: 95). Estas críticas han sido contestadas señalando que los enfoques fenomenológicos recogen cuestiones empíricas, así como perspectivas semióticas y de campos como la psicología, la neurociencia o la economía política, ya que es indispensable tener presente la relación entre lo subjetivo y lo intersubjetivo (Desjarlais y Throop 2011: 96). Van Wolputte, en relación con lo anterior y desde lo que denomina una *fenomenología social*, defiende la premisa básica de que la intersubjetividad se fundamenta en la corporeidad, y considera al cuerpo como formado por lo social y a la intersubjetividad, como esencialmente intercorporal (2004: 252), mientras que Waskul y Vannini consideran al cuerpo como nexo entre lo subjetivo e individual y la intersubjetividad y lo social (2006: 1).

Una segunda crítica se basa en consideraciones epistemológicas y se pregunta sobre la posibilidad de averiguar lo que realmente sienten y piensan otras personas. Esta cuestión, como exponen Derjarlais y Throop (2011: 97), no debe impedirnos interesarnos por la vida de las personas, y la articulación de lo histórico, lo social y lo económico con sus experiencias particulares. Por otro lado, como expondremos en el siguiente capítulo, en esta tesis tienen un papel importante las técnicas de participación observante y de autoetnografía, mediante las que conoceremos las experiencias y pensamientos de una persona, el investigador.

Bourdieu por su parte considera a la fenomenología como “antropología imaginaria del subjetivismo” ya que “confunde las cosas de la lógica por la lógica de las cosas” (2007: 80), una confusión idealizadora entre lo social y la representación que los actores tienen de lo social. Esta crítica es refutada desde el construccionismo fenomenológico al considerar que “todo lo humano es resultado de prácticas sociales, por lo que los procesos sociales son ontológicamente subjetivos o en todo caso intersubjetivos”

(Loaiza, 2014: 86) y a que todo hecho es separado del flujo de los acontecimientos e interpretado por nuestra mente (Schütz, 2003, citado en Dreher, 2012: 81).

En esta tesis se considera a todo fenómeno social producido por acciones de agentes y grupos de agentes, sean humanos o no, teniendo en cuenta que en los agentes no humanos están involucrados en mayor o menor medida agentes humanos<sup>30</sup> y, por otro lado, siguiendo a Gergen (1996), toda realidad está dotada de significado para los humanos mediante el lenguaje. Por otra parte, consideramos, como López-Silva, que hay maneras no estrictamente lingüísticas o verbales de conocer, experimentar y construir lo social (2013: 18), y que es el sujeto —actor y/o investigador— quien proporciona todo su significado a lo social.

Ingold por otra parte considera positiva la aproximación desde la antropología a la visión fenomenológica del cuerpo, pero puntualiza algunas cuestiones problemáticas, como que la crítica a la distinción entre mente y cuerpo ha producido un deslizamiento del cuerpo desde lo biológico a lo cultural, lo que afianza dualismos como objeto y sujeto o naturaleza y cultura, y “descorporiza” al organismo biológico, recosificándolo. Ante esto, Ingold postula el reconocimiento de que “el cuerpo *es* el organismo humano, y que el proceso de corporización es el mismo que el desarrollo de ese organismo en su entorno” (2000: 170). Una segunda cuestión que apunta Ingold es que el hablar de corporización lleva a una cierta exclusión de lo mental, cuando se podría hablar igualmente de *enmindment* para describir el proceso en el que mente y cuerpo actúan como persona situada en un ambiente (2000: 170).

Aunque tradicionalmente el análisis del significado que se (re)produce y conforma en una situación o evento determinado ha estado más centrado en el lenguaje verbal —por otra parte una técnica corporal— igualmente se debe estudiar el proceso en el que los significados se definen y conforman (Birdwhistell, 1979: 72, 86) en los gestos y posturas corporales en cuanto símbolos significantes codificados de forma aprendida y pautada (Birdwhistell, 1979: 11, 161), arbitraria y/o icónica<sup>31</sup> (Ekman y Frieses, 1969: 58-59; Poyatos, 1994: 82), consciente o inconsciente (Poyatos, 1994: 17). De igual

---

<sup>30</sup> Y a la inversa. Latour, para incluir a las entidades no humanas en esta construcción, prefiere considerar a este “social” en referencia a “asociación” como proceso que a “sociedad”, para él un macro-concepto explicativo utilizado a priori de forma automática (2008: 135).

<sup>31</sup> Ekman y Friesen distinguen entre lo arbitrario, lo acordado entre varias personas, y lo icónico, en lo que se codifica mediante el parecido al significado (1969: 95). En nuestra opinión, lo icónico también puede ser arbitrario.

forma se debe estudiar el proceso de producción de significado desde una perspectiva que entienda a todo movimiento corporal, a todo acto no verbal, no *teniendo* un significado sino que *siendo* su mismo significado (Ekman y Frieses 1969: 96), ya sea porque mediante la reiteración cíclica estos movimientos han entrado en un proceso de ritualización y significación (Collins, 2010), por la misma funcionalidad del gesto (Payrato, 2013: 89) o por la coexistencia en un mismo presente vivido (Schütz, 1974: 164), lo que resulta en un “recíproco compartir del flujo de las experiencias en el tiempo interior”, experimentando esto como un “nosotros” (Schütz, 1974: 169), en lo que Schütz denomina una relación de *sintonía mutua*, base primera de toda comunicación (1974: 155).

Esta tesis considera que el reconocimiento previo del otro como sujeto, además de una primera fase comunicativa, es *una* de las posibles maneras de comunicación, no la única, ya que entendemos que esta *sintonía*, en cuanto comunicación involuntaria, puede ser unilateral, tal como el mismo Schütz ejemplifica en la *performance* musical, la posibilidad de captar unos actos. En concreto considera tanto a la parte técnica de una ejecución como a todos los gestos y movimientos que la acompañan como movimientos sin una intención exclusivamente comunicativa por parte del actuante, que sirven como señales anticipatorias de lo que se va a hacer (Schütz, 1974: 168, 169) y como información *agregada* sobre lo que se está haciendo.

## 1.6 Conclusiones respecto al marco teórico

Contemplamos a las identidades individuales y colectivas en constante elaboración a través de interacciones, teniendo en cuenta que esta construcción se realiza siempre sobre algo ya existente anteriormente. Esta elaboración se basa en los criterios de similitud y diferencia o contraste.

La música tiene un importante papel en la construcción de la identidad, ya sea como elemento de una narrativa autobiográfica que estructura la identidad individual, como elemento que aglutina una colectividad o como límite que señala la pertenencia o no a esa colectividad. La música, o más bien su concreción como género musical, es el elemento central de una escena musical, tanto como criterio de pertenencia a esta que como factor sobre el que se sustenta en mayor o menor medida la sociabilidad en la escena, fundamental para su mantenimiento y desarrollo.

En una escena musical las personas que la forman como la infraestructura que permite sus actividades son elementos centrales. En una escena musical actual hay que tener en cuenta la importancia de lo virtual, así como la imposibilidad de realizar una segmentación rígida entre escenas locales, translocales y virtuales.

Entendemos a la escena local como una red, que a su vez es un nodo de una red más amplia, la escena translocal o global centrada en un género musical. Los conciertos son nodos —actores-red— de esta escena local, y a su vez se pueden considerar redes conformadas por nodos —actores-red— como pueden ser las personas y otros componentes con agenda. Igualmente, los conciertos son eventos performativos que afectan tanto a los músicos involucrados como a las personas que forman el público.

Concebimos a los conciertos como rituales de interacción social en los que las personas, mediante su convergencia corporal, se afectan unas a otras, y en los que mediante la focalización de su interés colectivo convierten elementos diversos —objetos, personas, sonidos o gestos, por ejemplo— en símbolos. Los conciertos son procesos interpersonales, basados en lo senso-corporal y en lo emotivo, así como procesos intersubjetivos en los que se intercambian ideas y conceptos y se construyen significados sociales. La realización sucesiva de eventos y la participación activa en ellos incrementan el sentimiento de identidad colectiva, así como el sentimiento de pertenencia individual y la diferenciación con el no participante.

El concierto es un evento eminentemente *corporal*, en el que el cuerpo juega un papel central, siendo, más allá de entenderse como objeto y ser un recurso del sujeto, un agente con un programa propio. En el cuerpo se asientan las experiencias pasadas, tanto individuales como colectivas, produciendo subjetividades e identidades individuales y grupales. Una de las experiencias en las que se basan estas subjetividades, así como las identidades individuales y colectivas, es la del movimiento corporal y su percepción, tanto uno como otra sujetos a convenciones culturales.

Por su parte, el cuerpo, elemento de conexión de lo individual y lo social, es resignificado mediante la acción en eventos y la reiteración de actos. Aun teniendo en cuenta la cualidad del cuerpo como elemento semiótico y discursivo, entendemos al cuerpo como en gran parte significante y elaborador de significados de manera no representacional ni discursiva.

## **Capítulo 2. Cuestiones metodológicas**



## 2.1 Introducción

Nuestra aproximación metodológica es cualitativa y fundamentada en la tradición antropológica de la etnografía. Hemos utilizado diversas técnicas y herramientas etnográficas, lo que nos ha permitido la obtención de datos primarios y secundarios a partir de fuentes diversas de información, otorgándoles con ello mayor veracidad y fiabilidad (Wilcox, 1993: 99).

Las técnicas de obtención de datos han sido la observación exploratoria<sup>32</sup>, la observación participante —con diversos grados de participación, como expondremos al problematizar nuestras observaciones— y la observación focalizada, la entrevista individual en profundidad y el análisis documental. Estas técnicas, que explicaremos más detalladamente a continuación, se han practicado siguiendo una estructura de fases metodológicas, si bien no han sido realizadas de forma estrictamente secuencializada, sino entrelazadas unas a otras. Esta intersección de fases ha ayudado a la investigación, ya que un primer análisis provisional de los datos dirige las posteriores sesiones de recolección de datos.

Un primer paso fue decidir el ámbito, el campo etnográfico donde se espera obtener y producir los datos necesarios para llevar a cabo la investigación. Uno de los campos, el correspondiente a la escena del punk y el *hardcore*, fue seleccionado basándome principalmente en mi experiencia personal en él, ya que fui miembro activo —un “nativo”— de la escena entre los 16 años y los 20 años y estuve relacionado de forma más profesional y menos personal<sup>33</sup> como productor discográfico y organizador de conciertos entre los 27 y los 30 años. El otro campo, el correspondiente a la escena de la improvisación libre, fue seleccionado tras una serie de observaciones panorámicas. Una segunda etapa fue la entrada en el campo y la obtención, producción y registro de datos por métodos etnográficos, concretamente entrevistas y diferentes tipos de observación, y documentales<sup>34</sup>. Las estrategias de obtención y producción de información fueron

---

<sup>32</sup> Este tipo de observación no estructurada o asistemática realiza una primera observación sin atender a aspectos concretos, sino más bien a la totalidad de lo observado, en una labor de contextualización y registro global de información.

<sup>33</sup> Ya que mi trabajo me llevó a tratar con diferentes géneros musicales y mis gustos musicales se habían vuelto más amplios y variados.

<sup>34</sup> El fin del método documental es obtener una visión diacrónica que permitiera analizar el proceso de transmisión y difusión de los movimientos corporales así como sus transformaciones durante este proceso, teniendo en cuenta las dificultades de localizar un “origen” exacto (Crossley, 2007).

diferentes según el campo. Podemos considerar a la escena musical local como un campo o una institución “abierta”, en la que el grado de participación de los actores sociales es diverso y las relaciones cara a cara tienden a ser intermitentes y con una jerarquía y unos límites difusos (Bryman, 2001 y Pujadas, 2004 citados en Ferrándiz, 2011: 71).

La tercera etapa fue la codificación y organización de los diferentes tipos de datos obtenidos, lo que facilitó su verificación y la de sus técnicas de obtención y fuentes mediante la triangulación<sup>35</sup>. En una cuarta fase se realizó un análisis de datos primarios y secundarios, aplicando el análisis cualitativo del discurso<sup>36</sup> al contenido obtenido mediante entrevistas en profundidad y en las conversaciones informales mantenidas. Igualmente se practicó un análisis cualitativo del contenido de documentos textuales, visuales y audiovisuales, así como un análisis más centrado en los objetos de la cultura material y su consumo, como instrumentos musicales, alimentos o bebidas, para su posterior análisis comparativo. Los métodos etnográficos y documentales se han aplicado, con variaciones, a entornos digitales.

Los métodos seleccionados para la recogida de datos están evidentemente condicionados por la realidad del terreno. Los conciertos son eventos que enmarcan prácticas, espacio y tiempo en los que tienen un papel primordial tanto los músicos y cantantes como la audiencia y las personas que realizan labores de apoyo, como por ejemplo técnicos de sonido o camareros, todos actores imprescindibles en el “musiquear” (Small, 1999), en la experiencia musical. Hay aspectos del concierto que condicionan la recogida de datos, como la relativa facilidad para ser parte de la audiencia del concierto, ya que es de un evento público, y la característica del concierto de, aun estar centrado en lo sonoro y lo visual, ser un evento en el que la copresencia corporal y la plurisensorialidad están muy presentes (Cruces, 1999).

---

<sup>35</sup> Nuestra utilización de la triangulación se basa en la idea de verificación de datos a partir de su obtención de dos o más fuentes y de la utilización para esta obtención de dos o más métodos o técnicas de investigación. Hemos realizado una triangulación de datos basándonos por un lado en la recopilación de datos en diferentes momentos, lugares y situaciones sociales, así como de diferentes personas, y una triangulación metodológica basada en los diversos métodos de recopilación de datos (Danzin, 1989) como en nuestro caso fueron principalmente la entrevista, las observaciones, y el análisis de imágenes. También se ha realizado una triangulación de datos comparando los datos obtenidos con los de otras etnografías y estudios centrados en los mismos ámbitos de investigación.

<sup>36</sup> Para el análisis del discurso y de documentos textuales se utilizó el programa de análisis cualitativo ATLAS.ti.

Asimismo, hay que tener en cuenta otras cuestiones como la preponderancia de la práctica, la experiencia vivida, sobre el discurso; y la producción, el mantenimiento y la transmisión de significados mediante los movimientos y acciones corporales tanto de forma semiótica como simbólica. Igualmente, en el concierto se producen episodios comunicativos no intencionales ni conscientes, prediscursivos, que nos permiten, especialmente si tenemos *habitus* comunes, y aún más si son producto de historias comunes, una cierta comprensión de los sentimientos y emociones de los otros.

## 2.2 El acceso al campo

La intención al realizar las observaciones fue relacionarse con los miembros de la escena y que estos, aún sabiendo algunos de ellos los intereses investigadores, se comportasen de la forma más espontánea posible (Bernard, 1994 citado en Kawulich, 2005). Esto permitió observar la expresión de sentimientos y las interacciones entre miembros de los colectivos (Marshall y Rossman, 1995 citados en Kawulich, 2005) y comprender lo que ocurre, para lo que, como comenta Ferrándiz, es necesario un proceso de aprendizaje (2011: 88). Realizar observación participante fue de gran ayuda para preparar las preguntas a realizar en las entrevistas en profundidad semidirigidas, especialmente en cuestiones relacionadas con el movimiento corporal.

El proceso de acceso al campo resulta relevante<sup>37</sup>. El primer paso fue averiguar cuando y dónde se realizaban los eventos en los cuales observar los movimientos corporales y en los que las escenas musicales se concretan<sup>38</sup>. La información se obtuvo mediante el contacto con algunos informantes y la lectura de revistas y páginas web especializadas, que comentaremos al tratar a las escenas. El segundo paso fue realizar una serie de

---

<sup>37</sup> Más que de “campo”, podría hablarse de “campos”, ya que al investigar en dos escenas basadas en géneros musicales diferentes, aún estar situadas en la misma ciudad, Barcelona, los lugares físicos de investigación eran totalmente diferentes, así como las “situaciones” y estrategias a utilizar en los “campos” para la producción y obtención de información, como comentaré. Aun así, denomino “trabajo de campo” a la labor etnográfica realizada de forma simultánea en estos dos “campos”, con un claro marco espacial y temporal.

<sup>38</sup> Hay otros eventos, momentos y lugares donde una escena se “materializa” espacialmente, como por ejemplo en ciertos bares, en eventos como ferias de productos culturales realizados bajo la ética DIY o en reuniones organizativas de conciertos o de producción de cultura material. Mientras que en estos contextos se puede obtener información sobre la escena musical local y la identidad asociada a ella, las cuestiones relativas al cuerpo son más difíciles de abordar y observar

observaciones panorámicas<sup>39</sup>, globales, que permitieran evaluar la idoneidad de seguir haciendo trabajo de campo en el lugar inicialmente seleccionado. Esta idoneidad se basaba en la existencia de los fenómenos a investigar, los movimientos corporales, y en la asistencia frecuente de las mismas personas a los eventos, lo que indicaba su relación —aún sin claramente determinar sus características— con un tipo de eventos y/o lugares de realización de estos eventos, y nos permitía considerarlos inicialmente como un colectivo.

Las observaciones panorámicas ya implicaban la presencia en el campo. Una de las características de los eventos centrales en los campos etnográficos donde se ha realizado observación, los conciertos, es que estos son generalmente de acceso libre al público por lo que la participación como miembro de la audiencia inicialmente está únicamente limitada por el pago de una entrada<sup>40</sup>. Esta característica y el cumplir unos códigos de vestimenta más o menos flexibles facilitó la introducción gradual en el campo. “Estar en el campo” no consiste únicamente en observar los eventos públicos o ser parte de la concurrencia, aunque consideramos a esto central para la investigación, sino que también es introducirse sin perder la conciencia del papel como investigador en la comunidad que puebla el campo y participar en sus prácticas corporales. Esto conlleva una corporización y una afección en cierta forma similares a las de las personas miembros de las escenas musicales, participando con y reaccionando ante su movilidad individual y grupal. Esto concuerda con lo señalado por Clifford sobre la utilidad de pensar el campo como “un conjunto de disposiciones y prácticas *corporizadas*, como *habitus*, más que como un lugar” (1999: 91).

La entrada en cada uno de los dos campos de investigación escenográfica ha sido diferente por la relación personal con y el conocimiento inicial de cada uno. Como se ha expuesto anteriormente, fui miembro activo de la escena barcelonesa del punk y el *hardcore* y posteriormente se tuvo una relación profesional con ella. Por ello se posee un *habitus* (Bourdieu, 1988: 477; 1995: 402), la corporización de unas “historias idénticas” a las de otros que facilitan una “concertación”, un ajuste y adaptación a la práctica en sí y a las prácticas adecuadas (Bourdieu, 2007: 93, 96), una experiencia vital y un conocimiento tanto explícito, referente a las ideologías, el lenguaje y la

---

<sup>39</sup> O “descriptivas”, intentando observar el mayor número de cosas, según Angrosino y Perez (2000, citados en Kawulich, 2005).

<sup>40</sup> Ocasionalmente la entrada es gratuita o sujeta a la voluntad del espectador.

estética, como tácito, referente a la manera correcta de comportarse en el contexto, incluidos el comportamiento corporal y la “memoria cultural corporizada” (Stoller, 1997:47). Además, se tiene en el campo “porteros” de confianza, amigos desde la adolescencia que no han dejado de ser parte activa de la escena, por lo que asistir con ellos a algunos conciertos y ser presentado por ellos a algunas personas facilitó la entrada en este campo, así como la obtención de *rapport*, de empatía, con buena parte de estas personas. El estatus del investigador basculaba entre el de *insider*, conocedor e integrado, y el de *outsider*, forastero y extraño. En suma, tras un par de observaciones panorámicas, pedir consejo a nuestros “porteros” y algunas consultas a páginas web y Facebook se empezó a realizar observaciones más centradas.

La entrada en el campo de la escena de la improvisación libre fue más difícil y complicada ya que no existían “porteros” que la facilitaran, y tampoco se tenía información de los códigos culturales y musicales del campo, ya que nuestros conocimientos sobre la escena de la improvisación libre eran totalmente inexistentes. Es más, no se fue consciente de que existía hasta que no se topó con ella durante la etapa de observaciones exploratorias. La idea inicial era trabajar en la escena barcelonesa del jazz, de la que se tenía un conocimiento producto principalmente de la lectura de prensa especializada. Pero la excesiva amplitud y variedad observada durante las observaciones panorámicas—en eventos, en lugares donde realizar las observaciones, en subestilos musicales—obligó a un cambio del ámbito de investigación. Tras más de 30 observaciones panorámicas y tres meses de trabajo<sup>41</sup> en el campo, se decidió no continuar las observaciones en la escena jazzística barcelonesa y focalizar la investigación en la escena musical barcelonesa de la improvisación libre, mucho más acotada tanto estilísticamente como en número de participantes y lugares de actuación.

Tras la decisión de centrar la investigación en la escena de la improvisación libre, se comenzó a hacer observaciones participantes asistiendo cada semana a uno o más conciertos, principalmente en las tres salas que programaban una vez por semana este género musical. Estos conciertos generalmente tienen una audiencia escasa, lo que hizo que la frecuente presencia del investigador fuera percibida por los músicos y por los

---

<sup>41</sup> En el período de los tres primeros meses de trabajo de campo centrado en la escena barcelonesa del jazz, según la prensa y las páginas web especializadas se realizaron más de 300 conciertos, principalmente en 9 salas y esporádicamente en otras 17, de una gran variedad de subgéneros del jazz como *hot jazz*, *swing*, *manouche* o *gipsy jazz*, *be-bop* y *hard-bop*, latín jazz y flamenco jazz. Estos subestilos tienen sus propios códigos y repertorios gestuales, por lo que intentar observarlos y analizarlos de forma conjunta resultaba sumamente complicado.

fanés más habituales. Al mes se abordó a un músico —Armand— y se le propuso una entrevista, que aceptó. La insistencia y la técnica de “bola de nieve”<sup>42</sup> hicieron que se accediera a más músicos y aficionados y a poder participar en conversaciones informales con y entre músicos y/o aficionados de la escena, estableciéndose una situación de *rapport*. Un factor que podría haber dificultado la entrada en el campo era la diferencia de edad entre las personas involucradas en estas escenas y el investigador, pero esto, que se comentará más adelante de forma más extensa, no ha sido así, dadas las características de buena parte de los aficionados y los músicos.

### 2.3 La observación y la participación

Hay características del concierto que facilitan la observación, como ser una actividad basada en lo audiovisual y la facilidad y las escasas restricciones para participar en él como público. Ser parte de la audiencia significa que se es miembro del colectivo de personas participantes en el evento y por ende de la escena musical, de una forma y otra y aun temporalmente, estando el rol de investigador más o menos oculto para la mayoría del resto de la audiencia<sup>43</sup>, ajena a que es observada (Kawulich, 2005). Como miembro de la audiencia se está autorizado tanto a observar como a participar, siempre dentro de los límites establecidos para la audiencia de un concierto y determinados, entre otros factores, por la escena y el género musical concreto del concierto. Esta membresía, como expone Wacquant (2008/2009: 33), no asegura una investigación exitosa, aunque es un valioso instrumento metodológico, siempre que se tenga una base teórica y se sea consciente de la propia identidad como investigador.

Por otra parte, como investigadores estaríamos ante lo que Delgado considera una “postura idónea para la observación participante en el espacio público”, a la vez “lejanos y próximos” (2007: 144) o, según Jocines, una doble condición de participante y observador que enriquece los datos mediante estrategias de aproximación y distanciamiento (1999: 19). Sea cual sea el papel adoptado, el investigador tiene que

---

<sup>42</sup> Técnica de muestreo probabilístico basada en la relación social entre individuos con un mismo rasgo distintivo, en este caso su afición por un gusto musical concreto.

<sup>43</sup> El “rol” va transformándose en el transcurso de la investigación, sobre todo al darse el investigador a conocer a determinadas personas con el fin de concertar con ellas entrevistas. A partir de este momento, y poco a poco, su rol va pasando de desconocido a conocido, de “encubierto” a “explicito” (Ferrándiz, 2011: 72) para cada vez más gente, no únicamente porque él lo especifique a determinados actores, sino por la transmisión de información sobre él en el interior del grupo investigado.

asumir que sus prácticas corporales tienen repercusiones en el campo (Stoller, 1997: 34) por lo que desde nuestro punto de vista debe ser considerado en mayor o menor grado como parte de lo investigado.

Consideramos necesario diferenciar y especificar las perspectivas de observación. Una primera diferenciación es entre las perspectivas de la audiencia, del intérprete o músico<sup>44</sup> por un lado, y por otro la perspectiva que Fritsch y Strötgent (2012: 49) denominan “aérea”, “fuera del sistema”, una perspectiva más desde la distancia e integral. En nuestro caso, aprovechando la antes comentada facilidad para pasar desapercibido como parte de la audiencia, se practicaron diversos grados de observación y participación que respectivamente hacen necesario cierto distanciamiento y cierto compromiso emocional, como comenta Ferrándiz (2011: 87), con el fin de captar los diferentes niveles del significado y las estructuras significativas a dilucidar.

Podemos hablar de un *continuum* en las estrategias de investigación utilizadas. Uno de los polos de esta variable continua sería la priorización de la observación, la “participación pasiva” en la tipología de DeWalt y DeWalt (2002, citados en Ferrandiz, 2011: 85-6). En esta, las personas observadas no se percatan de serlo y el observador no interacciona con ellas, teniendo en cuenta que, como se ha comentado, ser parte de la audiencia, observar y escuchar en un concierto es una forma de participar<sup>45</sup> y con ello de generar impacto en el entorno estudiado (Lorenzi, 2010: 162-3)<sup>46</sup>. El polo opuesto sería

---

<sup>44</sup> Dando por hecho que, aunque una persona puede tener estos roles de miembro de la audiencia y músico o cantante aún en el mismo evento o como miembro de la escena, algo que explicaremos más profundamente al hablar de las escenas musicales y la ética DIY, no los tiene que poner en práctica *a la vez*. Esta idea de *perspectiva* mezcla lo situacional, el estar en un sitio —sobre el escenario, o en el espacio destinado al público, por ejemplo— como la que Fritsch y Strötgent denominan “aérea”, una perspectiva a vista de pájaro, algo físicamente extremadamente difícil— con tener un rol en el concierto, espectador, músico, o intentar no tener ninguno o únicamente el de observador, algo que significa no interactuar socialmente con otros asistentes al concierto. En mi caso particular, no soy músico —ni etnomusicólogo— y lo que es más importante, no soy músico *participante*. La imposibilidad de tener este rol de músico limita en cierta manera la investigación, ya que me impide tener una perspectiva experiencial más amplia, especialmente desde parámetros etnomusicológicos, pero quiero reiterar que el objeto de estudio no es la música, sino la construcción de identidad colectiva a través de los movimientos corporales relacionados con la música. Por otra parte, y de acuerdo con Bigenho, al asumir la participación musical como “forma privilegiada de experiencia etnográfica” se asumen también las ideologías ocultas occidentales sobre el talento y los dones artísticos, la idea de la música como espacio autónomo y la suposición de que no se puede entender el trabajo de la música si uno no es músico (2008: 30-1).

<sup>45</sup> Es necesario subrayar las diferentes “miradas”, “escuchas” y maneras de “estar” del investigador y del investigado, tanto por sus diferentes bases teóricas como por sus diferentes intereses y prioridades.

<sup>46</sup> Frente a autores que consideran necesario, desde una visión posibilista de la ciencia, no perturbar con la presencia del investigador lo investigado, somos de la opinión que eso es, sobre todo, aunque no

la priorización de la participación, ya sea la “participación activa” que conlleva el observar en lo que se participa al igual que la incorporación a las actividades que ocurren en el campo, o la “participación completa”, la conversión en “nativo”, aún la reversibilidad de esta conversión (DeWalt y DeWalt, 2002, citados en Ferrándiz, 2011: 85).

Hay que tener presente que los límites en este *continuum* son difusos, ya que en la investigación se puede pasar de un estado a otro dependiendo del evento y la actividad, e incluso en el mismo evento o actividad se pueden poner en funcionamiento diferentes estrategias de investigación. La problematización de la *participación total o completa*, o incluso la *participación activa* llevada a su extremo<sup>47</sup> ha estado presente en toda la literatura etnográfica a lo largo de la historia de la disciplina.

Una cuestión que puede surgir con respecto a la “etnografía de proximidad” es que se valore a la investigación como poco rigurosa, al considerar que al ser —teóricamente— fácil la entrada y estancia en el campo y/o conocerlo muy bien la posibilidad de una aportación teórica y las dificultades de obtención de información son mínimas. Esta consideración, como comenta Bigenho (2008: 31-2), se incrementa al tratar con campos relacionados con la música, ya que se la considera vinculada con la diversión<sup>48</sup>. Igualmente, hay que tener claro que, como expone Cruces (2003: 173), en la etnografía en contextos urbanos modernizados, “en casa”, los límites entre *insider* y *outsider*, no son fijos y están sujetos a continuas transformaciones, dada la anteriormente comentada “identidad múltiple” tanto de los investigados como del mismo investigador.

Como apunta Schwartz (1955: 350), la decisión sobre qué rol adoptar como observador participante y el grado de participación depende de factores como el tipo de datos que se

---

únicamente al tratar con seres humano, imposible, y tenemos en cuenta las opiniones de Lorenzi sobre la necesidad de “explicitar el impacto del etnógrafo” desde la autoreflexión de este (Lorenzi, 2010: 163).

<sup>47</sup> Como los casos de Frank Cushin entre los zuñi a finales del s. XIX o de Keneth Good entre los yanomami. Esta figura, el antropólogo convertido en “nativo”, ha llegado a convertirse en un personaje de ficción, como por ejemplo en la película *Where the Green Ants Dream* (1984) del director Werner Herzog.

<sup>48</sup> En mi caso concreto los comentarios de mis colegas antropólogos doctorandos sobre lo divertido de realizar observación participante en conciertos y de noche eran frecuentes. Imbuidos por una cierta “ética del trabajo de campo” que asocia a este con lo laborioso, lo arduo e incluso lo penoso, refutaba sus ideas subrayándoles lo fatigoso de transcribir las notas de campo a altas horas de la noche, o lo aburrido y fastidioso de escuchar músicas o grupos musicales que no eran de nuestro gusto. Para ayudarnos a esta labor de justificación y aprovechando la frontera generalizada y “culturalmente definida” entre música y ruido (Nattiez, 1990: 48, 55) a veces les mostrábamos imágenes audiovisuales de conciertos especialmente “áridos” y ruidosos.

quiere obtener, las reglas de comportamiento en el campo, el objetivo de la investigación y las capacidades y prioridades del investigador. Por ello, teniendo en cuenta que tanto el objetivo de la investigación como una buena parte de los datos necesarios para su desarrollo se refieren a cuestiones de movimiento, percepción y autopercepción corporal, así como las facilidades tanto generales como personales antes comentadas —mayores en una escena musical que en otra— para integrar al investigador durante los eventos en el campo y en las escenas como “miembro activo”, se decidió adoptar principalmente el papel de *participante perceptor*, en cierta manera similar a la *participación observante* de Wacquant, un “volverse nativo” equipado con las herramientas teóricas y metodológicas de la disciplina y con la capacidad de reflexionar, analizar y objetivizar las experiencias (2009: 123). Con esto nos situábamos en una práctica dialéctica entre la participación activa y la observación, priorizando la presencia corporal y la implicación del cuerpo en los eventos como herramienta de investigación (Wacquant, 2006:16), ampliando la *observación*, que comporta una preeminencia de lo *visual*, hacia la *percepción*, que implica una multisensorialidad.

Esta participación perceptora activa permitió practicar una autoetnografía sensorial, una observación de la propia participación —cercana a lo que en la década de los años 50 del siglo pasado Schwartz denominaba “auto-observación” (1955: 349)— para obtener información sobre *qué* se percibe al participar y *como* se percibe, aún los riesgos antes comentados que esta práctica epistemológica podía acarrear, tanto de pérdida de objetividad y distancia entre investigador y objeto a investigar (Esteban, 2004b: 16; Schwartz, 1955: 349) como incluso de daños (Wacquant, 2006:27) ya sean físicos, derivados de las mismas prácticas corporales, o bajo la forma de consecuencias legales<sup>49</sup>. La aplicación de la autoetnografía no se basa en la autobiografía, en la historia de vida del investigador, sino más bien en su cuerpo como herramienta de participación, acción y percepción, especialmente en sus relaciones con los otros y con el contexto.

Con la denominación de *participación perceptora* nos referimos a una postura de investigación, analítica y epistemológica similar a la recogida por diversos autores bajo nombres como *observación participante activa* (Ferrándiz, 2011: 84; Schwartz, 1955: 349) que permite experimentar y comprender la vida del sujeto observado al mismo

---

<sup>49</sup> Una parte del trabajo de campo se realizó en locales que son centros sociales ocupados, o en los que no se cumplen ciertas normas legales, lo que puede ser motivo de sanciones y problemas legales. En la práctica esto se tradujo durante el trabajo de campo en la vigilancia policial del exterior de algunos de estos lugares.

tiempo que las relaciones entre observado y observador; *etnografía carnal* (Wacquant 2009: 111) “una etnografía experimental... en que el investigador es uno de los cuerpos socializados”, que busca “dilucidar la praxeología de los agentes” más que “los medios para entrar en la subjetividad del investigador” (Wacquant 2009: 121); *sociología carnal*, “una sociología no solo del cuerpo en sentido de objeto sino a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento” (Wacquant, 2006: 16; 2009: 121)<sup>50</sup>; *antropología encarnada*, con su doble vertiente de auto-etnografía, y un análisis de los hechos basado en el concepto de corporización (*embodiment*) que integra “la tensión entre cuerpo individual, social y político” (Esteban, 2004a: 50-1; 2004b: 1, 3-4); y *etnografía performativa* (Fabian, 1990: 3), que rompe con la jerarquización en la relación entre observador y observado (Fabian, 1990: 11) y que resalta la participación del investigador en los intercambios comunicativos que son parte de la *performance* (Fabian, 1990: 3). En suma, una observación que requiere la práctica corporal del investigador además de la incorporación de la cultura estudiada (Vargas, 2014: 49).

Desde nuestro punto de vista esta etnografía *desde* el cuerpo<sup>51</sup> se puede entender de dos maneras complementarias, una que prioriza la experiencia personal y vital subjetiva *per se*, que por si es significativa (Ellis y Bochner, 2015), y otra manera más próxima a lo que Sklar denomina una *empatía kinestésica*, la capacidad de participar en los sentimientos y afectos del otro (1994: 15) a través de (re)producir sus movimientos corporales y tener similares experiencias sensoriales, teniendo siempre presente la convergencia entre la experiencia somática y las convenciones sociales (1994: 14). Esto sería similar a lo que Jackson considera que ocurre con los movimientos corporales realizados en un contexto grupal, ya que

al usar el cuerpo de uno del mismo modo en que lo usan otros en el mismo entorno, uno se encuentra moldeado por un entendimiento que puede entonces ser interpretado según la costumbre o la inclinación de cada uno, pero que permanece aún arraigado en un campo de actividad práctica y que se halla, de este modo, en consonancia con la experiencia de aquellos entre los cuales uno ha vivido (Jackson, 2011: 82.).

---

<sup>50</sup> Wacquant muestra su rechazo tanto a una autoetnografía, por considerarla subjetivista, abogando por su parte por un conocimiento a través de la experiencia personal de los esquemas de percepción compartidos por un grupo de personas con la misma actividad (2008/9:133; 2009: 121), como una interpretación de lo corporal como simbólico, ya sea desde una antropología interpretativa y simbólica o desde el interaccionismo simbólico (2008/2009: 134; 2009: 121).

<sup>51</sup> Parafraseando la diferenciación que hace Wacquant entre una sociología *del* cuerpo, una sociología centrada en el cuerpo, y una sociología *desde* el cuerpo, que “toma una gran ventaja epistémica de la naturaleza visceral de la vida social” (2008/2009: 12).

La participación perceptora, aparte de lo anteriormente comentado, recoge cuestiones como la *experiencia corporal reflexiva*, en la que son centrales la interacción social y la reflexividad, derivada según Esteban (2004a: 30) de la *body-reflexive practice*, que por su parte implica “un simbolismo compartido... cuerpos significativos y significados encarnados”, cuerpos que, sin ser exclusivamente signos, símbolos o “lugares del discurso” forman parte de los procesos sociales (Connell, 2005: 64).

Otros conceptos que se han tenido en cuenta en esta investigación son los relacionados con la memoria y la identidad, como la *memoria no discursiva* de del Valle, que nos capacita para simbolizar y (re)experimentar emociones y resitúa nuestras experiencias pasadas en momentos concretos del presente (1998: 8), y la *memoria cultural corporizada* de Stoller, la corporización de la historia y los recuerdos culturales, tanto bajo la forma de “rastros” sobre el físico del cuerpo —cicatrices, secuelas...— recuerdos de lo sensorialmente experimentado difícilmente verbalizables —olores, sonidos, texturas...— o movimientos aprendidos e interiorizados. (1997: 47). Esta memoria puede ser performada y “puesta en práctica” (Stoller, 1997: 58), y tiene la capacidad de reproducir *performances* (Connerton, 1989 citado en Stoller, 1997: 57).

Ha sido igualmente importante tener en cuenta la multisensorialidad de la percepción, ya que, como comenta Stoller, “la presencia plena del cuerpo del etnógrafo en el campo exige una conciencia sensual más completa”, incluida la percepción del dolor (1997: 23), una importancia de la percepción del etnógrafo y de su experiencia corporal, una opinión compartida por Pink (2009: 7) que igualmente subraya las escasas ocasiones en que surge de forma espontánea la cuestión de los sentidos en las entrevistas y en las conversaciones informales en el campo, algo que comprobamos directamente en nuestra investigación. Así, se ha considerado relevante en la aplicación de la metodología la atención a más sentidos que a la vista y el oído, considerados generalmente como primordiales en el concierto. Esta atención presenta la dificultad de la documentación y almacenaje de datos concernientes a sentidos como el olfato, el sentido kinestésico o los pertenecientes al sistema somatosensorial, como el tacto o la percepción térmica. Así mismo, es importante tener en cuenta la sinestesia en su vertiente psicológica, la estimulación sensorial que produce sensaciones subjetivas secundarias pertenecientes a sentidos diferentes.

## 2.4. En el campo

Como participante perceptor se ha observado y participado principalmente en conciertos, aunque no únicamente, ya que también se ha observado y participado en reuniones en bares, comidas y cenas populares en centros sociales ocupados, exposiciones artísticas y presentaciones de libros, entre otros eventos. Consideramos que el trabajo de campo en los eventos no es únicamente durante las actuaciones, mientras suena la música, sino que igualmente hay que abarcar en él los episodios anteriores y posteriores, tanto fuera como dentro del local de actuación, así como todos los momentos y episodios de interacción social en torno al concierto, como por ejemplo las esperas en bares o los viajes en tren o coche compartidos.

En la escena barcelonesa del *hardcore-punk* se observaron 83 conciertos entre agosto de 2014 y junio de 2017, con una media de frecuencia de un concierto cada algo menos de dos semanas, aunque hubo semanas en las que se asistió a 4 conciertos. En cuanto a eventos en la escena barcelonesa de la improvisación libre, se observaron 76 conciertos entre febrero del 2015 y diciembre de 2017, con una media de frecuencia de un concierto cada más o menos dos semanas, con semanas en las que excepcionalmente se asistió a 4 conciertos.

A medida que se iban haciendo entrevistas, enumerar a quienes se había entrevistado anteriormente facilitaba concertar nuevas entrevistas. Nos fue más fácil concertar entrevistas con informantes músicos y cantantes que con informantes únicamente aficionados, lo que achacamos a la mayor experiencia en ser entrevistados de los primeros y a la idea —bastante generalizada— de que una parte de sus funciones como artistas es el hacer promoción, aunque rápidamente se les explicaba el motivo de la entrevista y que en ningún caso era de tipo periodístico.

En total se han realizado 25 entrevistas, 13 a informantes miembros de la escena barcelonesa de la improvisación libre y 12 a informantes miembros de la escena barcelonesa del *punk-hardcore*. Todas menos una eran personas a las que se conoció a raíz de la investigación. Dos personas se negaron reiteradamente a ser entrevistadas, una de ellas se basó para esta decisión en que ya había dicho todo lo que tenía que decir en una entrevista radiofónica anterior, la otra se escudó en que no era muy habladora. Las entrevistas se realizaron en múltiples marcos: en bares y cafeterías, en centros sociales ocupados, en centros culturales municipales y ocasionalmente en viviendas de los

informantes. En una ocasión se creyó necesario realizar la entrevista en dos sesiones por la experiencia vital y como miembro de la escena musical del entrevistado.

El muestreo inicialmente se concibió considerando la proporcionalidad de géneros que se presentan en las escenas, o sea entrevistando más o menos a una quinta parte de mujeres. Igualmente se siguió la proporcionalidad en cuanto a grupos de edad, lo que conllevó una cierta proporcionalidad en la experiencia y el tiempo de pertenencia a la escena. Esta búsqueda de proporcionalidad fue transformándose en una muestra más intencional, relacionada con el rol múltiple de muchas personas en las escenas

Las entrevistas sirvieron principalmente para que los informantes dieran su visión de la escena musical a la que pertenecían, lo que esta pertenencia les producía y les aportaba en cuanto identidad; su visión sobre la evolución de la escena, algo directamente relacionado con su experiencia de pertenencia; y su opinión sobre la ética y las normas imperantes en la escena. En cuanto a los conciertos y a los movimientos corporales que en ellos tenían lugar, las entrevistas proporcionaron datos sobre lo que los informantes pensaban de estos comportamientos corporales, incluyendo sus propias prácticas, así como aspectos relacionados con lo sensorial. Lo corporal no fue una cuestión fácilmente abordable en las entrevistas, principalmente porque parecía que los informantes escasamente habían pensado sobre el tema.

Al mismo tiempo se han analizado entrevistas a músicos y a algún aficionado no realizadas con fines de investigación por el investigador, sino por periodistas y aficionados para fanzines, webcines, páginas web especializadas y programas de radio retransmitidos en abierto y/o registrados en formato pódcat<sup>52</sup>. Este material forma un corpus de 11 entrevistas en formato texto y dos entrevistas radiofónicas —que han sido transcritas—. Son documentos interesantes al darnos información sobre cuestiones concretas referentes a las escenas musicales barcelonesas y especialmente de su evolución en el tiempo. También se han realizado consultas puntuales a los informantes a través de Facebook y el correo electrónico.

---

<sup>52</sup> Sistema de distribución de archivos multimedia, especialmente audio y vídeo, mediante un sistema de redifusión (RSS) que permite la suscripción y el uso de un programa de descarga a voluntad del usuario.

## 2.5 La utilización de la etnografía digital

La intención de esta tesis no es realizar una investigación sobre Internet *como cultura* o una antropología de lo virtual, ya que Internet no es el objeto de estudio. Las consideraciones sobre Internet como cultura están relacionadas con la idea del ciberespacio como el “lugar donde se gesta una cultura” (Hine, 2004: 18), y su estudio nos llevaría a centrarnos en el entorno virtual y en cuestiones como la separación entre lo *online* y lo *offline*, la construcción de identidades mediante y en Internet (Hine, 2004), la búsqueda de *comunidades virtuales*, entendidas como reuniones de personas en torno a un tema o cuestión pública durante un tiempo en el que se establecen redes de relaciones personales en el ciberespacio (Rheingold, 1993, citado en Hine 2004: 28) o el conjunto de prácticas que distinguen esta cultura virtual (Hine, 2004: 33).

En esta investigación el uso de una etnografía virtual está relacionada con una etnografía de Internet *como artefacto cultural*, según Hine (2004: 19) “una tecnología que ha sido generada por personas concretas, con objetivos y prioridades contextualmente situados y definidos y también conformada por los modos en que ha sido comercializada, enseñada y utilizada”, lo que nos hace ver a Internet como un producto de un contexto social determinada (Hine, 2004: 43). Esta manera de observar a Internet nos aproxima más a las ideas de una vertebración entre lo *online* y lo *offline*, y de la producción social del espacio donde se realizan las interacciones virtuales, así como de la misma tecnología que las permite, como comenta Hine (2004: 53, 177). La urdimbre entre lo *online* y lo *offline* nos permite pensar al ciberespacio como “una serie de espacios más o menos delimitados y más o menos interconectados que se mantienen por medio de relaciones” (Hine, 2004: 187).

Esto nos lleva directamente a los usos etnográficos que hemos dado a Internet. Por un lado, nos ha servido como medio de contacto y relación con algunos informantes y para captar interacciones entre miembros de las escenas, y por otro para recabar información, como por ejemplo lugares y fechas de realización de conciertos, así como documentos: artículos periodísticos, fotografías, materiales audiovisuales y opiniones de miembros de las escenas musicales sobre diversos temas y en diversos formatos. Tanto uno como otro uso nos ha dotado de simetría con respecto a los usuarios-informantes y con los usuarios en general, ya que se ha utilizado los mismos medios que ellos, una simetría que, según Hine (2004: 20), rompe con la posible jerarquización investigador-

informante. Por otro lado, la separación entre contenido e interacción como apunta Hine (2004: 65) no es precisa, ya que en muchas ocasiones estos coexisten.

Los materiales y actividades que han sido recogidos como datos en Internet se pueden considerar como *objetos digitales*. Por *objeto digital* se entiende a “textos, bases de datos, imágenes fijas o en movimientos, grabaciones sonoras, materiales gráficos, programas informáticos o páginas web” a menudo efímeras<sup>53</sup>, originados ya sea a partir de material analógico ya existente o mediante técnicas exclusivamente digitales. Como expone Hui, son “objetos en la web [...] compuestos de datos y formalizados por esquemas u ontologías que pueden generalizarse como metadatos” con los que actuamos de diversas formas, por lo que la web actuaría como dispositivo de conexión entre los objetos digitales y los usuarios (2017: 82), teniendo los objetos digitales pleno sentido únicamente en la red digital (Hui, 2017: 91).

En concreto, hemos recogido y utilizado diversos tipos de objetos digitales, algunos con autores reconocidos, y otros en los que los usuarios eran los productores de contenido mediante su uso. Hemos dado preferencia a los objetos digitales dedicados temáticamente a nuestro objeto de investigación, preferentemente con la misma base geográfica, y especialmente a los elaborados por o en los que colaboran personas que han sido informantes o sabemos fehacientemente que son miembros de las escenas musicales que investigamos.

Los objetos digitales que hemos utilizado para realizar trabajo de campo<sup>54</sup> son Gmail, el servicio de correos electrónico gratuito, que nos ha servido para contactar con nuestros informantes y hacerles consultas puntuales; páginas web determinadas en las que hemos observado interacciones sociales —las que, aunque permitidas en ocasiones, son bastante limitadas— y hemos recogido principalmente textos y anuncios de conciertos; blogs, sitios web con un mayor nivel de interacción; Youtube, un sitio web dedicado a compartir videos en el que te puedes suscribir a “canales” de videos subidos por los usuarios, Instagram, un dispositivo operativo para teléfonos móviles y tabletas que funciona como red y aplicación social especializada en el intercambio de fotografías y

---

<sup>53</sup> UNESCO (2004) Actas de la Conferencia General, 32ª reunión. Resolución 42. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pdf0000133171\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pdf0000133171_spa) pp. 80

<sup>54</sup> Se encuentran más específicamente detallados en el anexo correspondiente, con la excepción de los que contienen datos que pueden vulnerar el anonimato de los informantes.

videos, poco utilizado por los miembros de las escenas<sup>55</sup>; y Facebook, sitio web que ofrece servicios de redes y medios sociales y que tendría tres grandes elementos: los muros de individuos, los muros de colectivos con un mismo interés, y las páginas de organizaciones, empresas y establecimientos como sellos discográficos, salas de actuaciones, etc.

Facebook es uno de los objetos digitales más utilizados entre los miembros de las escenas, tanto para subir anuncios de próximos conciertos —para esta actividad hay también la posibilidad de crear páginas especiales bajo el nombre de “eventos”— o fotografías y videos de conciertos ya realizados, como por la facilidad que brinda para la interacción social entre dos participantes mediante el intercambio de información entre dos o más participantes —solo la comprensibilidad parece limitar su número— en el mismo muro. Este intercambio de opiniones en el muro permite ver las diferentes ideas existentes sobre cuestiones como por ejemplo la historia y el futuro de una escena musical, la conveniencia o inconveniencia de la comercialidad, o las discriminaciones en la escena, entre otras.

Como hemos comentado, algunos de estos objetos digitales nos han sido especialmente útiles para la recogida de documentos visuales. Concretamente, Youtube nos ha sido especialmente útil para la recogida de audiovisuales de conciertos, mientras que Facebook lo ha sido para la recogida de audiovisuales e imágenes de conciertos, ya sea bajo la forma de fotografías o de imágenes promocionales. Pero veamos más concretamente la cuestión de la utilización de datos visuales en esta investigación

## 2.6 Lo visual como método etnográfico

En esta investigación tiene un papel central la documentación visual —esencialmente fotografías y videos, aunque también dibujos— como elemento a analizar con el fin de entender la significación cultural y el uso social de la imagen (Canals y Cardus, 2010: 2) y comprender la información contenida en ella (Collier, 1986: 13). Otra de sus funciones es ser parte de la triangulación de datos y la confirmación de hipótesis y

---

<sup>55</sup> En cuanto a objetos digitales más relacionados con la telefonía móvil, la utilización de Instagram ha sido limitada, pues su uso era escaso entre mis informantes. No he utilizado microblogs como Twitter, también poco utilizados, pero si he utilizado WhatsApp, una aplicación de mensajería para teléfonos móviles que, aparte de su uso para comunicaciones individuales, tiene un uso intragrupal bastante generalizado para anunciar conciertos.

teorías mediante su combinación con otros documentos, así como ejemplo de lo descubierto por otros medios (Harper, 2015: 238). Las fotografías y vídeos utilizados en la investigación se entienden como técnicas de registro de información y recolección de datos, como medios de comunicación internos y externos y como modos de representación de lo que ocurre (Ardevol, 1998: 228) en la escena musical y el concierto. También nos permite reiterar nuestra mirada sobre su contenido, captando detalles y acciones no percibidos en el momento de vivirlos o en una primera mirada (Canals y Cardus, 2010: 2; Collier, 1986: 9; Sontag, 1981: 166). Su análisis nos permite comprender su papel dentro de la escena musical como medio de comunicación y representación para los sujetos de la investigación, así como la “mirada” cultural y social de estos, su forma de realizar, seleccionar, organizar, utilizar y entender las imágenes (Ardevol, 1998: 218-9, 224) y los valores culturales compartidos sobre lo representado y sobre la representación en si (Ardevol, 2001: 56; Belting, 2007: 16).

Nuestro interés central está focalizado en las fotografías y vídeos que reproducen los movimientos corporales que se realizan en los eventos musicales, los conciertos. Hay que tener en cuenta la dificultad en captar mediante un texto las diversas formas de moverse y expresarse corporalmente (MacDougall, 2006: 50) por lo que el comportamiento kinésico es un elemento “particularmente adecuado para su estudio visual” (MacDugall, 2006: 268), y especialmente para su registro videográfico, que nos permite captar lo social como proceso en el tiempo. Como es fácilmente comprensible, el desplazamiento en el espacio, la duración y el flujo temporal, la velocidad, la tensión y el ritmo, componentes del movimiento corporal, así como otros elementos de este relacionados con el sonido, como la sincronización con algún aspecto rítmico externo o la posible función dramática y semiótica de la relación entre movimiento y sonido, y de forma general los eventos en los que ocurren una diversidad de acciones, como rituales o danzas, son registrables más eficientemente y más fácilmente analizables a través del vídeo que de la imagen fotográfica (Collier, 1986: 144), aunque en esta investigación se han utilizado los dos medios.

En cuanto a la fuente de las imágenes, se distinguen dos líneas principales en las ciencias sociales según sea el mismo investigador el creador de las imágenes a analizar, o únicamente se ocupe de la selección, recogida y estudio de las imágenes realizadas y/o consumidas por los investigados (Banks, 2010: 24-5). En esta investigación, después de

algunas incursiones en la grabación de vídeos<sup>56</sup>, decidimos recoger y utilizar materiales visuales realizados principalmente por personas miembros de las mismas escenas musicales, solicitando su autorización. Esta renuncia nos permitió centrarnos en investigar las “maneras de mirar” de cada escena, su tratamiento de la imagen, o mejor dicho el tratamiento realizado por las personas que habitualmente producen estos materiales visuales, fotografías y videógrafas a las que entendemos con “maneras de mirar” similares, una cultura visual y valores culturales en común (Ardèvol, 1998; 2001), una “estnoestética” (Atkinson y Delamont, 2015: 377) o una “ideología” o sistema de ideas sobre lo visible (Comolli, 2009: 77), común entre las personas fotografiadas y filmadas, a su vez las principales destinatarias de estas imágenes. Las personas fotógrafas y videógrafas miembros de la escena nos muestran en sus producciones, en su selección de qué y cómo representar, una manera de mirar el mundo y las relaciones sociales, y con ello una manera de concebirlos.

Toda imagen está realizada bajo una “ideología de lo visible dominante” (Comolli, 2009: 151) relacionada con lo que muestra la imagen, con la producción, difusión y realización de esta, y con las técnicas empleadas (Comolli, 2009: 139). Pero, además del “modo de mirar” del productor de la imagen, el ser imágenes normalmente exhibidas en páginas web, muros de Facebook individuales y grupales, cuentas personales de Instagram y ocasionalmente en fanzines permiten igualmente comprender el “modo de mirar” de las personas que las mirarán (Berger, 2018: 10) y conocer su interpretación y valoración de lo observado.

Por otra parte, no dedicarnos a la producción de materiales audiovisuales durante el concierto nos permitió centrarnos de forma exclusiva en la observación y la participación y sumergirme en la experiencia “en vivo”, teniendo en cuenta que una de las características centrales de la *performance* es ser un fenómeno que “pasa una sola vez”, temporalmente inmediato y que se lleva a cabo en el presente (Dirsemeier, 2008), con una vivencia, una experiencia “no reducible al plano audiovisual” (Ardevol 1998: 234), ya que esta abarca a más sentidos que el oído y la vista<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> En concreto, cuatro grabaciones utilizando una pequeña cámara doméstica en conciertos de jazz, en la etapa de observación panorámica. Se utilizó trípode y cámara fija encuadrando el escenario

<sup>57</sup> Y aquí con *sentido* nos referimos tanto a su aceptación de *sensación*, ya que por ahora de un evento comúnmente solo se registra la imagen y el sonido, y en su aceptación de *significado*, ya que puede que un registro, en el medio que sea, dé unos significados al volver a ser visionado que la mera experiencia no da, pero no puede dar *todos* los significados que la experiencia da.

Por decirlo de otra manera, no dedicar nuestra habilidad y nuestra atención a realizar esta labor de registro audiovisual correctamente, nos permitió implicarnos en una participación y una observación profunda, en cierta manera haciéndonos recuperar la fisicalidad e inmediatez del evento (Dirksmeier, 2008), algo que nuestros informantes fotógrafos nos confirmaron al hablar de sus primeras experiencias como fotógrafos de conciertos y su imposibilidad de combinar el aspecto técnico de la realización de fotografías con la atención de lo que ocurría en el escenario.

Como comenta Bateson, dado el gran volumen de posibles imágenes existentes de un evento es necesario establecer los principios de la selección de imágenes (1942: 50). En esta investigación las imágenes recopiladas, materializadas en fotografías y grabaciones videográficas, han sido seleccionadas según tres criterios, que de mayor a menor importancia son: a/ que las imágenes correspondan a conciertos en los que hemos realizado participación observante, es decir, que lo que se observa en la imagen haya sido o podido ser observado por nosotros en el momento de ocurrir; b/ que las imágenes correspondan a conciertos en los que no hemos realizado personalmente observación pero sí que están directamente relacionados con las escenas musicales barcelonesas del punk y la improvisación libre, y recojan movimientos frecuentemente realizados en estos conciertos; y c/ que las fotografías y grabaciones videográficas hayan sido realizadas por personas a las cuales reconocemos como miembros de las escenas musicales locales investigadas.

Esto no impide que ocasionalmente, en especial al hablar del origen y transformación en el tiempo de los movimientos corporales, se utilicen imágenes de archivo<sup>58</sup> que no cumplen estos criterios. En caso de confrontación entre importancia documental y calidad fotográfica o audiovisual ha primado el factor documental sobre el artístico o técnico.

Por otro lado, hemos recogido imágenes relativas al cuerpo humano reproducidas en soportes como carteles, *flyers* y octavillas —tanto físicos como virtuales— creados con técnicas fotográficas, pictóricas, de collage o de dibujo con fines artísticos, informativos o de promoción de conjuntos musicales o conciertos. Esto nos permite

---

<sup>58</sup> Especialmente de páginas web, de Facebook, de YouTube, de hemerotecas y de colecciones particulares de fanzines.

tener un mayor volumen de datos sobre los significados en relación con el cuerpo y su tratamiento desde la cultura visual de las escenas musicales tratadas.

Las imágenes recopiladas son objeto de diferentes tipos de análisis, entendiendo este como “la decodificación de los componentes visuales en formas verbales” (Collier, 1986: 169). Bank aboga por un análisis que trate los materiales visuales como “narrativa interna”, como datos a analizar formal y descriptivamente prestando atención a sus aspectos denotativos, qué o a quien se ve en la imagen, y connotativos, qué significa para la comunidad a la que va dirigida quién o qué aparece en la imagen; y como “narrativa externa”, preguntándonos quien, cómo y por qué realizó el vídeo o la fotografía, su contexto de producción, consumo e intercambio (Banks, 2010: 63).

En este análisis de la “narrativa externa” se presta especial atención al contexto de producción, consumo e intercambio de las imágenes (Ardevol, 1998: 236; Banks, 2010: 83; Burke 2005: 26) así como a la forma material que adoptan (Banks, 2010: 86). En el análisis de datos se adoptan dos estrategias, una interpretación cercana al método iconográfico (Burke, 2005: 45; Panofsky, 1992: 13-44), y el método de análisis de imágenes de Collier (1986), cuyos pasos son: a/ la ordenación cronológica u ordenamiento espacial de los materiales y la búsqueda de conexiones entre ellos; b/ la división del contenido de las imágenes en categorías — acciones, comportamientos, materiales, disposición en el espacio, etc.— y su codificación; c/ la aplicación de nuestras preguntas de investigación así como que una utilización más precisa de actividades microanalíticas específicas como la comparación, la medición de distancias, la frecuencia de realización de acciones presentes en las imágenes, la contabilización de elementos, el seguimiento a través del tiempo, etc.; y d/ un reanálisis final general de todo el material, teniendo en cuenta la información obtenida en el proceso para la elaboración de conclusiones sobre el tema en relación con nuestras hipótesis.

Como hemos comentado, las imágenes pueden estar sobre diversos soportes, algunos de ellos virtuales, otros materiales, por lo que son parte de una cultura material. Veamos más extensamente la cuestión de la existencia de una cultura material específica, su registro y su análisis.

## 2.7 Cultura material e investigación documental

Entre los objetos que forman la cultura material expresiva de las escenas musicales damos prioridad a ser investigados por un lado a los que tienen una relación más o menos directa con el cuerpo, y por otro a los que son creados más o menos directamente por los miembros de estas escenas. Entre los primeros estarían, dadas su situación en la superficie del cuerpo y su papel en la presentación social del cuerpo, elementos como la indumentaria, la ornamentación corporal —joyería y bisutería, maquillaje— y la modificación corporal —tatuajes, escarificaciones, perforaciones de partes del cuerpo— (Martí, 2010: 108-9). Según Martí, el uso de estos elementos como parte de la presentación social de cuerpo está codificado por cuestiones como el rol y el estatus de la persona, así como la situación en donde se realiza la presentación (2010: 115). La presentación social del cuerpo mediante objetos puede indicar el grupo o colectivo al que la persona se adhiere deliberadamente o ser el motivo de ser adscrita por terceros (2010: 119).

Otro tipo de objetos relacionados con el cuerpo y sus movimientos con una importante carga simbólica para las escenas musicales es el de los instrumentos musicales. Estos condicionan por su forma y estructura, más allá de lo sonoro, a los movimientos corporales que realizan los instrumentistas (During, 2001: 16), limitando y configurando las posibilidades de movimiento del cuerpo.

Entre los segundos, los objetos en cuya producción los miembros de las escenas han tenido un papel central, estarían los fanzines, las camisetas, los carteles y los discos. Muchos de estos objetos son elementos de la cultura material expresiva sobre soporte físico, centrales en la investigación como documentos textuales, sonoros, visuales y audiovisuales, “objetos de conocimiento o contemplación“ (Hall, 1993, citado en Thomas 2006: 46), y que en muchas ocasiones son soportes de imágenes<sup>59</sup>. Hay que tener en cuenta que, como expone Auslander, la cultura material además de un archivo que las *performances* pasadas, es un factor (re)generador de la experiencia de la *performance* en el presente (2006: 263). La cultura material es una fuente para imaginar la *performance* y para practicarla de una forma determinada.

---

<sup>59</sup> Algunos de estos documentos que son soportes de imágenes pueden ser a su vez objetos del tipo antes comentado, como por ejemplo camisetas o tatuajes. Asimismo hay que tener presente que estos documentos combinan frecuentemente diversos códigos como en el caso de los audiovisuales o los soportes de audio, que contienen imágenes y texto, además de sonido, o las revistas y fanzines, que contienen fotografías y texto.

## 2.8 El método comparativo

En esta investigación se tiene en consideración<sup>60</sup> la utilización del método comparativo *posibilista* o *funcionalista* (Holy, 1987: 9)<sup>61</sup>. La decisión de utilizar el método comparativo ha impregnado toda nuestra investigación, tanto a nivel teórico como durante la etapa etnográfica. La idea inicial era utilizarlo a nivel analítico, en especial en la última etapa del período de análisis, a la búsqueda de generalidades, aunque rápidamente constatamos que, como expone Radcliffe-Brown, es indispensable en la tarea de construir tipologías y entender los datos obtenidos como parte de estas tipologías o de clases más generalizadas de procesos (1975: 99, 144, también en Sarana, 1996: 179). El método comparativo ayuda a la descripción y sintetización de elementos comunes y diferenciados de manera inductiva, y permite validar afirmaciones y conceptos, verificar hipótesis y conocer el grado de generalización de lo observado y registrado (Callier, 1999; Collier 1991: 51; Holy 1987: 2; Sarana, 1996: 179), teniendo en cuenta que, como expone Evans-Pritchard, “cualquier acontecimiento posee tanto el carácter de singularidad como el de generalidad y ambas tienen que ser consideradas en su interpretación” (1990: 47).

Siguiendo a autores como Balbi (2015: 173), Evans-Pritchard (1971 [1963]:11) o Leach (1988 [1961]: 171) consideramos que la comparación es un proceso básico del pensamiento humano, así como el procedimiento primordial de cualquier ciencia. Así, y como Gad y Jensen señalan, las comparaciones son “omnipresentes y múltiples, immanentes y transversales entre investigadores y entre informantes” (2012: 1). La comparación, en su sentido general, se refiere a la exploración de contextos discretos para localizar similitudes y diferencias (Jensen, 2012: 2) y se realiza mediante un criterio seleccionado entre los múltiples disponibles, que crea o establece relaciones de similitud y diferencia (Holy, 1987: 16). Así, más que considerar que todo está siempre siendo comparable o debe ser comparable, consideramos como Latour que todo puede ser comparable (Latour, 1988, citado en Gad y Jensen, 2012: 2), y por otra parte que todos pueden comparar.

---

<sup>60</sup> Aunque no exclusivamente, ya que se combina con otras metodologías y visiones.

<sup>61</sup> Considerado desde finales del s. XIX como “el punto distintivo de la antropología dentro de las ciencias sociales” (Strathern, 2004: 8) pero sujeto a problematización desde la década de los años 50 y 60 (Evans-Pritchard, 1971 [1963]; Holy, 1987: 2; Leach, 1988 [1961]),

La investigación empírica, como la presente tesis, se sirve del análisis comparativo en su traducción —su sistematización, descripción y teorización— del mundo (Balbi, 2015: 173; Holbraad y Pedersen, 2008: 45; Holy, 1987: 15). La confrontación —y traducción— entre el “nosotros” del investigador, sus conceptos y sistemas de valores culturales, así como los de su disciplina, y los de los “otros” investigados es lo que Candea denomina la comparación *frontal* (2016: 1). Además, el etnógrafo compara los comportamientos similares o diferentes de los individuos en circunstancias que a su vez son comparadas, así como también compara las declaraciones de sus informantes (Balbi, 2017: 16-17), con el fin de triangularizar datos.

Nuestra aproximación metodológica nos hace seleccionar los criterios utilizados en el proceso de comparación, así como excluir otros (Holy, 1987: 16), lo que es tenido en cuenta en toda la investigación, incluyendo el periodo de trabajo de campo. Esto es óptimo para la investigación, ya que la vertebra y nos exige definir mejor y más concretamente las unidades de análisis y observación y qué, cómo y por qué analizamos y observamos ciertos ítems y datos de forma especial o más específica.

Como expone Balbi, el método comparativo va más allá de la búsqueda de generalidades y de diferencias ya que ayuda a aclarar tanto el fenómeno investigado como “el perfil epistemológico de nuestras preguntas” (2015: 176), por lo que creemos necesario detenernos en algunas de sus implicaciones y ventajas epistemológicas. Una primera es que el análisis comparativo hace imprescindible señalar las diferencias y similitudes entre las unidades a comparar, la definición de sus límites y los criterios de selección y comparación utilizados (Bucher, 1996), su comprensión, ya que como expone Holy “no podemos conocer qué hechos son comparables hasta que los mismos hechos no están adecuadamente descritos” (1987: 13). Por otra parte, como comenta Strathern (2004: 26, 51), la diferencia entre lo comparable y lo no comparable nos muestra la imposibilidad de considerar la equivalencia total de las actividades, lo que acentúa la necesidad de su contextualización.

Otras cuestiones no menos importantes, como expone Holy (1987: 16) y hemos comentado anteriormente, están en relación con la existencia en el campo de maneras *emic* de comparar, de las que tendremos que saber su grado de similitud con nuestros propios métodos de comparación, considerando incluso la posibilidad de que sean los modelos antropológicos los traspasados a la sociedad investigada (Strathern, 2004: xix). Concuera plenamente con los intereses de investigación de esta tesis y con sus

concepciones sobre la búsqueda y creación de criterios comparativos de similitud y diferencia durante el proceso de identificación el concepto de *comparación lateral*<sup>62</sup>, la detección y análisis de las cosas que comparan las personas investigadas y las maneras de hacerlo (Gad y Jensen 2012). Igualmente tenemos en cuenta las ideas del *relativismo comparativo*, la “comparación de comparaciones” (Gad y Jensen, 2012: 4), ejemplificada para Jensen en Marylin Strathern y Eduardo Viveiros de Castro (2011: 2).

---

<sup>62</sup> Dándole un significado totalmente diferente, Candea por su parte se refiere con esta misma denominación a la comparación de cierto número de casos entre sí, sin tener en cuenta si esta comparación es intercultural o intracultural, en confrontación con la *comparación frontal*, presente en toda etnografía, a la que considera centrada en “hacer lo familiar extraño, y viceversa”(Candea, 2016:1).

## **Capítulo 3. Las escenas musicales en Barcelona**



### 3.1 Introducción

La existencia de fenómenos sociales similares de una manera u otra a una escena musical local no es algo reciente en Barcelona. Como ciudad con puerto y cercana a la frontera con Francia, Barcelona ha sido un lugar de entrada a España de movimientos culturales y artísticos. En cuanto a la recepción, aceptación y consolidación de gustos musicales, encontramos precedentes tanto en los géneros más populares, el tango en la primera década del siglo pasado (Febrés y Gabancho, 1990), el jazz bajo la formaailable del foxtrot en 1920 (Pujol, 2005: 22) o el *rock and roll* sobre el 1959 (Domínguez, 2002: 86), como en la música clásica. A finales del s. XIX encontramos fenómenos como las reuniones de personas aficionadas con un gusto musical colectivo centrado en la ópera y en concreto alrededor de dos corrientes músico-ideológicas diferenciadas, el belcantismo y el wagnerismo, que produjeron en la década de los años 70 del siglo XIX la división entre las personas aficionadas a la ópera, alimentada por la prensa (Suárez, 2011: 187-9 y 196-202).

Siguiendo con la evolución del jazz en Barcelona, en la década de los años 20 y especialmente en la primera mitad de la década de los años 30 del siglo pasado surgieron agrupaciones de personas aficionadas barcelonesas alrededor de un género musical común, el jazz *hot*, con sus lugares de reunión —especialmente bares, salas de baile y cabarets—, sus revistas especializadas y sus organizaciones, como el Hot Club de Barcelona, fundado en 1935 (Pujol, 2005: 38-47). Igualmente, en los años 40 existían grupos de aficionadas y aficionados al *swing* con sus locales favoritos y una indumentaria y manera de bailar característica (Pujol, 2005: 177-180). La evolución constante en el jazz de la época conduce dos décadas más tarde a uno de los géneros musicales antecedentes de la escena de la improvisación libre barcelonesa, el *free jazz*.

La calificación de “escena musical local” puede aplicarse a diferentes fenómenos sociomusicales barceloneses, en ocasiones con muchos matices y precauciones. En un listado no exhaustivo centrado en las décadas de los años 50, 60 y 70 del s. XX podemos hablar de la escena del *rock & roll* de finales de la década de los años 50 y principios de los años 60, de la del *beat* y *rythm&blues* de la década de los años 60, de la *nova canço* de la década de los años 60, de la rumba catalana surgida a mediados de la misma década dentro de la comunidad gitana barcelonesa, de la escena de las peñas flamencas de Barcelona y ciudades limítrofes de las décadas de los años 60 y 70, del rock progresivo y su ideología relacionada con el movimiento hippy de finales de los

años 60 y principios de la década de los años 70 o del rock layetano de la década de los años 70, sin olvidar las diversas escenas o subescenas correspondientes al jazz barcelonés en sus más de 80 años. La lista de colectivos agrupados alrededor de un gusto musical común se ve rápidamente ampliada al entrar en la década de los años 80 del siglo pasado.

Todos estos fenómenos sociomusicales están caracterizados por el gusto e interés de un grupo de personas por un género musical concreto, por relaciones sociales constituidas y *status* y pertenencias grupales adquiridas en buena parte a partir de este gusto musical, y por infraestructuras como salas de baile, tiendas de instrumentos musicales o emisoras radiofónicas. Hemos centrado nuestra investigación en dos de estos fenómenos sociomusicales: las escenas barcelonesas de la improvisación libre (en adelante EBIL) y la escena barcelonesa del punk y el *hardcore* (en adelante EBPHC).

### 3.2 La improvisación libre barcelonesa y la búsqueda de la esencia sonora

Los dos grandes estilos musicales donde usualmente se sitúan los orígenes principales de la improvisación libre como estilo musical son el *free jazz*, y la música modernista<sup>63</sup> (Lewis, 1996), aunque se separó de estos orígenes en una época temprana de su desarrollo (Matthews, 2012: 49). En la actualidad existe una clara diferenciación entre el *free jazz* —y el jazz— y la improvisación libre, explicitada como veremos por los músicos y músicas de improvisación libre y las personas aficionadas a esta.

Rastreando en este origen jazzístico, nos encontramos con las actuaciones en la Barcelona de finales de la década de los años 60 del siglo pasado de músicos pioneros del *free jazz* norteamericano como Ornette Coleman (Pujol, 2005: 485-7) y del *free jazz* alemán como Mandred Scoof (Gonzalo, 2013) y los hermanos Kühn (García Martínez, 2004). En la década siguiente surgieron conjuntos que combinaban el *free jazz* con el rock progresivo y la música de Frank Zappa, como BAF (1971), Perucho's (1972), y con un sonido más *free* Anolecrab (1976) y La Propiedad es un Robo (1976) (Gonzalo, 2012). Mientras algunos de mis entrevistados se reconocen en estos orígenes de la década de los años 70, otros no. Estos últimos consideran que los orígenes de la escena

---

<sup>63</sup> Se denomina “música modernista” a la música compuesta en el s. XX, que da una especial importancia a la innovación y que es heredera de la música clásica. También se le denomina música clásica contemporánea (Griffiths, 2008: 963; Wilson, 2008: 1391-1398).

barcelonesa de la improvisación libre son más cercanos en el tiempo y que esta tiene otras influencias musicales primordiales.

Según un texto escrito por un testimonio de la época (VV.AA., 1995: 106-9), a finales de la década de los años 70 existían en Barcelona tres grupos de personas interesadas en la improvisación libre: uno alrededor del Colectivo de Improvisación Libre, con influencias del *free jazz* y de músicos de improvisación europeos y norteamericanos como Derek Bailey, Antony Braxton o Evan Parker; un segundo grupo asociado al rock y a la cultura pop de la década de los años 60 y 70, formado principalmente por miembros de Macromassa y Suck Electrònic Enciclopedic, que rápidamente adoptaron elementos de electrónica musical; y un tercero formado por músicos de jazz, más ligados al *free jazz*<sup>64</sup>. El Colectivo de Improvisación Libre, que realizó su primer concierto en 1980, estaba muy relacionado con Phonos, laboratorio pionero de la experimentación electroacústica (Barber y Palacios, 2009: 148).

Durante la década de los años 80 la música improvisada barcelonesa estuvo ligada principalmente a la experimentación tecno-musical y electroacústica (Barber y Palacios, 2009: 149), así como al arte contemporáneo, a expresiones artísticas como la *performance* artística y los *happenings*, aunque igualmente existían proyectos más vinculados al lenguaje del *free jazz* y la música contemporánea, en algunos de los cuales ya estaban involucrados nuestros informantes más veteranos.

Xavier (62 años, aficionado, prejubilado), contemporáneo a estos hechos, apunta que la improvisación de la década de los 80 y buena parte de los 90 estaba asociada a una vanguardia en cierta forma rockera, más “oscura”. Por su parte Blai (56 años, saxofonista y clarinetista profesional, profesor de música y compositor) comenta la existencia en la década de los años 80 de un público “salido del franquismo”, con más curiosidad y más respetuoso con expresiones culturales minoritarias como la música contemporánea, y unas programaciones de conciertos escasas, pero menos ligadas que actualmente a bares y salas de conciertos y más a centros culturales y programaciones institucionales.

Entre finales de la década de los años 80 y principios de la década de los años 90 se crean en Barcelona discográficas independientes dedicadas a las músicas

---

<sup>64</sup> Esta idea se puede confrontar con la de Jordà, que considera que “anteriormente había una sola escena, y hoy día podemos hablar de ramificaciones, estilos, tendencias o grupos de influencias”. Jordà así mismo afirma que anteriormente las personas músic venían del jazz-rock, de la música clásica o el *free jazz*. Jordà, M. (2017) Miquel Jordà, el artista y su entorno. Recuperado de <http://www.miqueljorda.com/>

experimentales y a la improvisación, como G33G o Nova Era. Otro hito importante para las músicas experimentales y de vanguardia barcelonesas fue el inicio el año 1996 del festival anual Gràcia Territori Sonor (Barber y Palacios, 2009: 151). Según nuestros informantes el volumen de personas interesadas en las músicas experimentales y de vanguardia aumentó con la consolidación de este festival de música esencialmente experimental. Bastantes bares, especialmente del barrio de Gràcia, se convirtieron —y se convierten— temporalmente en pequeñas salas de conciertos, aunque posteriormente esto se fue estabilizando a la baja. Según Blai

se generó un público. Un tejido en Gràcia fundamentalmente, había muchos bares..., con todo el glamur este de “independiente”<sup>65</sup> que hubo en el barrio..., todo se cocía allí. Supongo que después de unos años muy fuertes ya la cosa pierde un poco la cosa esa de novedad, ese esnobismo transgresor. Todo el mundo quería tener su cuota de rollo guay... Y supongo que, bueno, se fue diluyendo un poco, y se fue quedando en lo que es normal. Porque eso pasa en Nueva York, vas a ver un grupo de música improvisada y hay 10 de público (Blai. 10 de febrero, 2017. Centre Cultural La Bóbila).

La escena de improvisación libre que ocupa parte de esta tesis no está especialmente reflejada en el extenso concepto de lo *experimental* que recoge este importante festival<sup>66</sup>. Está más circunscrita a la improvisación libre europea tal como ha sido entendida por conjuntos como el AMM, fundado en Londres en 1965, el Spontaneous Music, también londinense y fundado en 1966, o el Instant Composer Pool, fundado en Ámsterdam en 1967. Es una improvisación libre más relacionada con los instrumentos acústicos y menos basada en la electroacústica, lo electrónico y los avances de la tecnología musical, aunque no se desechen instrumentos de este tipo.

Improvisadoras e improvisadores tan esenciales para la escena internacional de la improvisación musical libre como Butch Morris, William Parker o Susie Ibarra actuaron en Barcelona en la década de los años 90 (Barber y Palacios, 2009: 454) en conciertos que según nuestros informantes con más experiencia (Blai, Xavier) fueron muy influyentes en la EBIL de la época, en salas como Metrònom o la Fundació Miro. Precisamente el concierto de AMM en la Fundación Miro el año 1995 es considerado

---

<sup>65</sup> Gràcia se incorporó a Barcelona en 1897 (Historia de la Vila de Gràcia, s./f.)

<sup>66</sup> En su proyecto *Experimental music Catalonia*, un portal que conduce a las páginas web de músicas y músicos de vanguardia catalanes, menos de una tercera parte de los músicos y músicas representados tienen a la improvisación libre como eje artístico (Experimental Music From Barcelona. Artist Page, s.f.).

fundamental por uno de nuestros informantes (Gerard, 43 años, guitarrista, dispositivos electrónicos analógicos y tocadiscos acústico, compositor y músico profesional).

Consideramos central para la reactualización y consolidación de la EBIL la creación en 1998 del colectivo de improvisación IBA, en el que se reunieron improvisadores e improvisadoras activos desde finales de la década de los años 80 con músicas y músicos jóvenes, muchos provenientes del campo de la *avantgarde* electrónica contemporánea. El IBA en sus primeros 10 años de existencia (1998-2007) aglutinó a unas 20 personas músicas y bailarinas y organizó más de 100 conciertos en diversas salas de Barcelona, así como diversos festivales y ciclos de conciertos. Si durante su primera época las personas activadoras eran mayormente músicos nacidos en la década de los años 50, a partir del 2001 las activadoras principales son músicos y músicas nacidas en las décadas de los años 60 y 70 (Chacón, 2005: 17-35).

En 2001, Ferran (64 años, pianista profesional y profesor de improvisación. Estudios secundarios), el músico español de improvisación libre más conocido internacionalmente<sup>67</sup>, es nombrado profesor titular de improvisación de la Escuela de Música de Cataluña (ESMUC), el primero en España dentro de la enseñanza graduado oficial de música (Pérez Cruz, 2003). Esto es algo que valoramos como trascendental para el desarrollo posterior de la EBIL, ya que la improvisación libre comienza a ser enseñada de forma académica por él y por otros profesores y profesoras a muchos de las músicas y músicos que actualmente se dedican a ella<sup>68</sup>. Para algunos de mis informantes su labor general como maestro y programador de conciertos ha contribuido en gran manera a la forma estilístico-estética actual de la EBIL.

Marianne, una aficionada, consideró en unas declaraciones para una entrevista radiofónica que el IBA había perdido ímpetu poco a poco, sobre todo a partir de mediados de la primera década de este siglo. Las personas músicas—hombres en su

---

<sup>67</sup> Como nos comentó Blai, “aquí no hay un *star-system*, el único que está en el *start-system* es el Ferran”. Dejando aparte su labor como profesor de una buena parte de las músicas y músicos actuales de improvisación libre menores de 40 años, decir que, según la mayoría de mis entrevistados, a través de su capital social y su red de contactos han venido y siguen viniendo a Barcelona algunos de los músicos y músicas más importantes de la improvisación libre internacional.

<sup>68</sup> La improvisación musical se constituyó oficialmente en parte del currículo de las enseñanzas profesionales de música el año 2006, cuando este fue regulado por el artículo 3 de la Ley Orgánica de Educación 2/2006, de 3 de mayo, y por el artículo 5 del Decreto 158/2007, que hace referencia a las enseñanzas profesionales de música y a sus objetivos. A partir de este momento, los centros profesionales y conservatorios de música que imparten enseñanzas artísticas superiores de música tienen que tener una asignatura de improvisación, aún como optativa.

mayoría— involucradas en la improvisación libre continuaron tocando, y sobre finales de la primera década del siglo XXI se produjo una revitalización de la EBIL con nuevos músicos y músicas. Estos eran principalmente intérpretes de instrumentos acústicos (contrabajos, vientos, percusión y batería...) y en menor medida de instrumentos eléctricos, generalmente con extensos estudios musicales y provenientes de las escuelas barcelonesas de jazz y música contemporánea (entrevista radiofónica a Marianne Brull. Pérez Cruz, 2016).

Los medios especializados en el jazz confirman esta opinión y consideran que desde 2008 la EBIL vuelve a tener un espacio —si alguna vez lo ha perdido— en el panorama musical de la ciudad (Àbalos, 2013). Poco a poco se abren nuevos locales en Barcelona donde la improvisación musical tiene un lugar, se crean promotoras especializadas en músicas de vanguardia —Arco y Flecha, en 2008— o nuevas discográficas digitales —Discordian Records, en 2008—, músicos de improvisación reciben premios y tocan en lugares como el Palau de la Música Catalana, y se afianzan festivales de música y artes improvisadas como el Impro Fest, iniciado el año 2016 y que recoge tanto música improvisada en sus diversas tendencias como otras artes de la improvisación. Como veremos todo esto no impide las dificultades para la EBIL y sus miembros.

En los medios generalistas de comunicación, tanto audiovisual como escrita, las noticias sobre la improvisación musical se ocupan generalmente de la figura de Ferran, aunque frecuentemente en las entrevistas que se le realizan surge la cuestión de la escena local. En cuanto a los medios de información especializados en jazz y en músicas experimentales, algunos han publicado noticias sobre la EBIL, como la revista gratuita barcelonesa *La Ruta del Jazz*, que se editó desde mayo del 2013 hasta noviembre de 2015, o el fanzine de Madrid *Oro Molido*, dedicado desde sus inicios en febrero del 2001 a la escena de la improvisación libre, el arte sonoro y la nueva música española e internacional y que contiene muy frecuentemente artículos centrados en la escena barcelonesa y en sus músicas y músicos. En la actualidad no existe un medio en formato de revista o fanzine editado en papel que esté centrado de forma exhaustiva en la escena local barcelonesa. Sí existen revistas online más centradas en el jazz que dedican un amplio espacio a la improvisación libre barcelonesa, como *Tomajazz* ([www.tomajazz.com](http://www.tomajazz.com)), de ámbito estatal, y *A jazz Noise* ([ajazznoise.com](http://ajazznoise.com)), dedicada al jazz europeo contemporáneo y a la improvisación libre y centrada especialmente en Barcelona.

En cuanto a los escasos programas radiofónicos y radios que programan improvisación musical, entre estos estarían Club de Jazz, una radio online que recoge noticias internacionales y barcelonesas de jazz e improvisación, el programa *Fuchsia Jazz* de Radio Ciutat Vella, y el audioblog *Hablando de oídas de jazz e improvisación*, un podcast dependiente de la revista *Tomajazz*. Por otro lado, existen páginas de Facebook que recogen de una manera u otras actividades de la escena. Algunas son más generales y junto a su género de interés central, el jazz o la música experimental, ofrecen información sobre conciertos o ediciones discográficas de la EBIL. Entre las más encoradas hacia el jazz está *Tomajazz*<sup>69</sup>, con un seguimiento de 2739 personas. Más centradas en Cataluña y Barcelona están *jazz.cat*<sup>70</sup>, con 1458 miembros, y *Jazz En Barcelona*<sup>71</sup>, con 3460 miembros, y ya dedicadas especialmente al jazz contemporáneo y a la improvisación barcelonesa *Barcelona New Music Agenda*<sup>72</sup>, con 702 miembros. *Música experimental (Barcelona)*<sup>73</sup>, centrada en la música experimental, fue creada el año 2018 y tiene 363 miembros. También es un medio de comunicación la página *Discordian Records*, del *netlabel* barcelonés del mismo nombre, creada el año 2011 y con 1439 seguidores<sup>74</sup>.

Todos los informantes nos han confirmado la existencia de la EBIL. Esta escena está centrada exclusivamente en lo musical, lo que la diferencia desde nuestro punto de vista, así como desde el punto de vista de una gran mayoría de nuestros informantes, de otra escena barcelonesa que igualmente se basa en la improvisación musical, aunque con influencias de tendencias artísticas como Fluxus, el *happening*, la *performance* artística y la experimentación pluridisciplinar. Mientras que en la EBIL la danza —ya sea contemporánea o flamenco— y otras artes escénicas o plásticas están presentes de forma excepcional, en esta otra escena la pluridisciplinariedad es bastante generalizada, ya que además de músicos y músicas participan artistas plásticos, intérpretes de danza

---

<sup>69</sup> Dato registrado el 26/08/2019. <https://www.facebook.com/tomajazz>

<sup>70</sup> Dato registrado el 26/08/2019. <https://www.facebook.com/groups/390807320945128/>

<sup>71</sup> Dato registrado el 26/08/2019.  
[https://www.facebook.com/search/top/?q=jazz%20en%20barcelona&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/search/top/?q=jazz%20en%20barcelona&epa=SEARCH_BOX)

<sup>72</sup> Dato registrado el 26/08/2019.  
<https://www.facebook.com/search/top/?q=barcelona%20new%20music%20agenda&epa=SEARCH>

<sup>73</sup> Dato registrado el 09/11/2019  
<https://www.facebook.com/groups/musicaexperimentalbarcelona/about/>

<sup>74</sup> Dato registrado el 09/11/2019 [Facebook.com/discordianrecords](https://www.facebook.com/discordianrecords)

contemporánea, actores, actrices y poetas. Su “forma performática”, más que la del concierto o la actuación de las personas improvisadoras como productoras de música, es la de “acción o *performance* artística”, con artistas de diversas artes produciendo arte, con lo que más que una escena de improvisación musical libre es una escena de *performance* artística improvisada donde la improvisación musical juega un importante papel.

La evolución estilística de la improvisación libre ha sido un continuo rechazo a la normalización y asentamiento de procesos de codificación musical<sup>75</sup>, a la reiteración y fijación de fórmulas, como expone Rey Vizcaino (2015). Hay que tener en cuenta que la reiteración de los códigos musicales es algo habitual —aunque no indispensable (Atton, 2011) — en todo proceso de instauración y formación de un género musical. Pero ¿cómo interpretar este rechazo a unas normas, a un idioma musical, ante la enseñanza académica de la improvisación en los conservatorios y escuelas de música moderna? ¿Sufre la improvisación del estancamiento evolutivo y de creación que Bailey (2010: 113) consideraba que sufría el jazz como resultado de su aprendizaje en cursos universitarios, escuelas de verano y manuales sobre el aprendizaje? Si, como Bailey, consideramos a la improvisación como “esencialmente no académica”, dada sus cualidades de continua transformación y adaptación y la imposibilidad de su análisis y descripción (2010: 23) ¿Cómo se puede realizar esa enseñanza y, más central para nosotros, que implica su enseñanza en instituciones, en conservatorios y escuelas de música?

Dos cuestiones que se pueden considerar secundarias pero que a su vez matizan lo anterior: la improvisación es una enseñanza que se considera idónea para la formación musical en general, incluso desde sus grados de enseñanza iniciales o elementales (Neumeier y Willeke, 2013; Schafer, 1975; van der Schyff, 2017) y, aunque sea una cuestión algo discutida, la opinión generalizada en la EBIL es que cuanto más preparación teórica musical y técnica instrumental tenga la persona improvisadora, más herramientas y recursos tendrá para improvisar.

En cuanto a las opiniones de mis informantes, para algunos como Josep (percusionista, 39 años, estudios universitarios) la repetición de fórmulas, inherente desde su punto de

---

<sup>75</sup> Cómo comenta Desjardins, declarar la ausencia de reglas en la improvisación es algo iluso, ya que sus reglas son claras: el tocar sin jerarquías entre personas músicas, sin buscar un sonido hermoso (2018: 1) y, como hemos comentado, no utilizar un idioma musical sobre el que construir la improvisación, algo expuesto por Bailey (2010).

vista a una enseñanza académica en una institución educativa, puede conducir a la codificación e idiomatización de la improvisación. Confrontados a esta idea y conscientes de los peligros de la institucionalización, como la reiteración, la osificación y el freno a la libertad improvisadora por la creación de rutinas y maneras sabidas de tocar, nuestros tres informantes dedicados a la enseñanza de la improvisación en instituciones académicas de enseñanza musical nos han señalado que, más que un estilo musical o unos resultados, ellos enseñan una manera o forma de hacer música.

Entre sus métodos de enseñanza están otorgar gran importancia a la práctica y la experiencia (comunicación de Quico, 39 años, saxofonista, productor discográfico, compositor, programador de conciertos, profesor de música y con estudios secundarios), hacer trabajar a los alumnos y las alumnas en grupo para que experimenten por sí mismos la interacción al improvisar (comunicaciones personales de Blai y Quico), y subrayar la necesidad de un escucha global que incluya tanto a las otras personas que están improvisando como al contexto sonoro en el que se produce la *performance* musical (Blai, Quico, comunicaciones personales). Esta última práctica permite ampliar la gama de sonidos que la persona alumna oye y conceptualiza como música, su espectro musical, y ganar en soltura, espontaneidad y autoconfianza al hacer música (Blai, comunicación personal), así como potenciar la capacidad de resolución de cualquier situación musical (Quico, comunicación personal).

Estos profesores y músicos de improvisación ponen todo su empeño en romper las rutinas y estereotipos que las alumnas y alumnos han recibido o reciben en una educación musical anterior o simultánea, algo que consideran difícil (comunicaciones personales de Blai y Quim). Así mismo, intentan que la misma pedagogía musical no sea demasiado formalista y que permita el continuo replanteamiento de ideas y metodologías de aprendizaje dejando totalmente abiertas las clases a lo inesperado, a la misma improvisación (Quim, 45 años, saxofonista y profesor de música. Estudios secundarios. Comunicación personal). Como vemos, intentan no enseñar “formulas” o “estilos” sino más bien procedimientos y maneras de accionar musicalmente de forma instantánea ante cualquier estímulo. Quieren enseñar a sus alumnos y alumnas a practicar la libertad de improvisar en comunidad musical y en relación con el entorno, y a realizar la improvisación musical “de manera inmediata y acertada” (Quico).

La dicotomía libertad-institución es en cierta forma similar a la dicotomía improvisación individual- conjunto musical, ya que el conjunto musical tiene sus

propias normas y sus propios fines, por lo que se le podría considerar una “institución” en sentido laxo. A esto es a lo que se refiere Quico cuando nos dice “improvisar libremente no es hacer lo que a uno le da la gana”, ya que generalmente se realiza en grupo, para después extrapolarlo, diciéndonos que “improvisar es aplicable a todo”, en línea con los teóricos de la improvisación actuales y sus ideas de la vida cotidiana como una práctica continua de la improvisación (Duch, 2005; Ingold y Hallam, 2007: 2; Landgraf, 2018: 208).

Los informantes profesores de improvisación musical intentan solucionar esta dicotomía entre libertad improvisadora e institución mediante la práctica de la libertad *en* la institución. Aparece otra dicotomía presente en toda la historia de la improvisación musical como estilo musical, la que nos indica la confrontación entre el estilo, que necesariamente implica reiteración y similitud, y la innovación resultante del rechazo a la idiomatización y la codificación. Sobre esto hay que tener en cuenta las opiniones de Bailey (2010) acerca de que la improvisación no es un estilo o un género musical, sino una manera de hacer música, y que la innovación no es su fin.

El enfoque integrador de estilo y género musical señalado anteriormente es especialmente pertinente para un analizar un estilo —o género musical— como la improvisación musical y su constante huida de la concreción en la forma. La improvisación musical es de por sí innovadora, no como resultado de una búsqueda de la innovación *per se*, sino como resultado de la amenaza permanente de, como comenta Rey, “su asentamiento y cristalización” (2015: 83), algo contrario a su raíz ideológica. En otras palabras, el *estilo musical* de la improvisación libre es no tener estilo musical asentado, por lo que parece más exacto definir la improvisación libre como género musical.

### 3.2.1. Los integrantes de la escena barcelonesa de la improvisación libre

Los datos sobre las personas integrantes de la EBIL con los que trabajamos se han obtenido principalmente de la información recogida a través de observaciones de conciertos, de entrevistas realizadas a miembros de la EBIL y de conversaciones informales mantenidas con algunos y algunas de ellos, y secundariamente en entrevistas realizadas a personas principalmente músicas y miembros del público habitual en medios de comunicación diversos, como radios, revistas o televisiones locales.

Consideramos miembros de una escena musical a todas las personas que *musiquean* (Small, 1998) en ella, que asisten a sus eventos, tanto músicas y músicos como aficionadas y aficionados habituales. En algún medio de comunicación escrito se ha calculado que el colectivo de músicos y músicas dedicados a la improvisación libre es de unas 40 personas (Ábalos, 2013). Según Quico son unas 100 personas, 40 de ellas bastante o muy activas. En mis observaciones he registrado unas 80 músicas y músicos diferentes, de los cuales considero a unos 15 como muy activos.<sup>76</sup>

En cuanto al público más fan, más entusiasta, casi todas las personas informantes ya sean músicas o miembros del mismo público afirmaron que su número era menor que el de instrumentistas y cantantes. En nuestras observaciones en conciertos ha sido muy habitual ver a numerosos músicos y músicas de la misma escena como miembros de la audiencia. Armand (34 años, clarinetista y saxofonista, profesor de música) afirma que el público potencial son unas 80 personas. Los conciertos observados con mayor afluencia de público, unas 300 personas, han sido conciertos de instrumentistas con prestigio internacional<sup>77</sup>. Pero, como Armand y Blai nos explican, los conciertos de entre 10 y 20 personas son muy comunes, algo que concuerda totalmente con nuestras observaciones.

Miquel (62 años, fotógrafo y aficionado) nos comentó que la apertura de un nuevo bar musical y pequeña sala de conciertos y con ello la posible ampliación de la oferta semanal de conciertos de improvisación a tres conciertos podría ser excesiva para tan poco público. Su opinión fue totalmente acertada, porque una de las salas que acogen actuaciones de improvisación ha decidido para la temporada 2019-2020 reducir su frecuencia de realización de conciertos de improvisación a un concierto al mes.

Estamos hablando de una música que es consumida principalmente por las mismas personas productoras, lo que Bourdieu consideraba un “campo de producción restringida”, en el que estas personas tienen como clientes principales en un primer momento o a corto plazo a otras productoras como ellas, a la espera de una futura e insegura “remuneración diferida” (Bourdieu, 1995: 129). Por las características de las

---

<sup>76</sup> La asignación del atributo de “persona música activa” se realiza basándonos en las veces que se ha visto actuar a esa persona. Como límite inferior he considerado 5 actuaciones observadas dentro de las 75 observaciones de conciertos de improvisación que componen parte de mi trabajo de campo.

<sup>77</sup> A resaltar que estos conciertos con mayor afluencia de público están realizados por grandes instituciones culturales y con precios especialmente bajos. Según uno de nuestros informantes, el mismo concierto con un precio “no subvencionado” escasamente reuniría a 30 personas.

músicas y músicos —alto nivel de formación musical obtenido mediante un período largo de aprendizaje musical— es difícil que un aficionado o una aficionada a la improvisación se convierta en intérprete de improvisación libre en poco tiempo. Es más normal que personas con estos conocimientos y experiencia musicales dedicadas a interpretar otros estilos musicales decidan hacer improvisación, o que personas aún en período de aprendizaje musical pero ya con un bagaje musical e instrumental amplio empiecen a practicar improvisación al encontrarse con ella durante la ampliación de sus estudios musicales. En otras palabras, la mutación de fan a instrumentista es difícil y no es rápida si la persona fan no tiene unos conocimientos musicales anteriores a su decisión. Como veremos, esto es totalmente diferente en la escena del punk y el *hardcore*.

La edad de las personas músicas de la EBIL es muy diversa, aunque se puede generalmente considerar en una horquilla entre 25 y 80 años. En la actualidad el rango de edad más abundante es entre los 30 y los 40 años. Entre las personas miembros de la audiencia es inusual la presencia de menores de 30 años que no sean alumnos o alumnas de conservatorios o escuelas de música. Si consideramos únicamente a las personas no músicas del público, generalmente son personas adultas medias<sup>78</sup>, con más de 40 años.

Con respecto a las mujeres músicas, según nuestras observaciones son entre el 15% y el 20% del total, y únicamente hemos observado con frecuencia a tres de ellas. Son más numerosas entre el público, entre un 30% y un 40% de este, aunque en ningún momento llegan al 50%.<sup>79</sup> Casi todos mis entrevistados están de acuerdo en que el número de mujeres es reducido, y que su proporción es mayor cómo público. Al ser preguntados generalmente mencionan el nombre de unas cinco mujeres músicas. Sea como músicas o como miembros del público, la opinión general de mis informantes es que poco a poco van siendo algo más numerosas<sup>80</sup>. Como vemos, la participación de las mujeres en la EBIL es menor en comparación con la de los hombres, lo que nos muestra una

---

<sup>78</sup> Para esta clasificación se ha tenido en cuenta el trabajo de Martín Ruiz (2005) sobre los factores definitorios aplicados a las clasificaciones de los grupos de edad.

<sup>79</sup> Hay que tener en cuenta, como hemos comentado anteriormente, el escaso público de la improvisación libre.

<sup>80</sup> Para una visión general de las mujeres en la música, ver Cascudo y Aguilar-Rancel(2013), Demenicci (2013) y Ramos (2010).

masculinización del espacio no únicamente en lo físico, como se puede apreciar por los datos anteriores, sino también en lo simbólico.

Al ser preguntados sobre la poca presencia de mujeres en la EBIL, algunos de nuestros informantes —como Carles (29 años, contrabajista profesional, estudios secundarios) — consideran que es una cuestión socioestructural. Otros —como Jaime o Blai— la comparan con otras escenas, como el jazz, y señalan que en ellas también hay escasez de mujeres músicas, sobre todo instrumentistas. Según Blai, las mujeres que practican la improvisación libre provienen generalmente del mundo de la música culta contemporánea. Así mismo, Blai nos señala un factor que ayuda a que estas mujeres músicas formen parte de la EBIL, su aprendizaje académico y de un repertorio de música contemporánea que sonoramente puede semejarse a la improvisación, especialmente entre las percusionistas. En cuanto a la audiencia, encontramos especialmente interesante la observación de Gerard sobre la poca presencia de mujeres solas en el concierto, ya que habitualmente van acompañadas de algún hombre.

En estas respuestas aparecen varias cuestiones. Primera, la jerarquización de la relación entre los sexos que rige la sociedad de la que la EBIL es parte. Segunda, el hecho de que la mayoría de las escasas mujeres improvisadoras provienen de la música culta. Esto estaría en relación con la construcción social del rol de género asignado a la mujer, las actividades y comportamientos que una sociedad asigna a cada sexo (Martín Casares, 2006: 50), lo que haría que las mujeres fueran más numerosas en la música culta clásica —con sus connotaciones de distinción, elegancia, estudio, meticulosidad, sacrificio y seriedad, entre otras— que en otro tipo de músicas, y que se considere que hay instrumentos más adecuados para las mujeres, como la voz, el piano o los instrumentos de cuerda. Y tercera, la cuestión del rol de género en relación con la asignación del gusto por una música concreta a un sexo u otro, y el papel que esta tiene en la vida de la persona, especialmente si hablamos de una música muy minoritaria como es la improvisación.

Quisimos comprobar si existía un estereotipo de género basado en la naturalización de características (Martín Casares, 2006: 52) en referencia a la cuestión de ser músico o música. Para ello hicimos dos preguntas a dos mujeres y cuatro hombres. La primera era si creían que había diferencias entre músicas y músicos, y la segunda si en una audición a ciegas serían capaces de diferenciar entre una mujer y un hombre instrumentistas. A la primera pregunta solo una persona —un hombre— nos habló de una sensibilidad

diferente en las mujeres, mientras que a la segunda pregunta nadie creyó posible esa diferenciación basada únicamente en el sonido. Dadas estas respuestas, parece ser que no existe un estereotipo de género en lo que se refiere a las “características naturales” de las mujeres respecto al sonido entre las personas informantes.

Las estudiosas feministas de la música también han mostrado lo problemático de la exposición pública de las mujeres al ser músicas, el carácter público que la práctica musical conlleva, dado que en la oposición espacio público/espacio privado-doméstico—ligado al binarismo de los modelos de mujer virgen/prostituta— la mujer ha ocupado generalmente el segundo, con lo que cualquier pretensión de ocupar el primero está sujeto a críticas, dadas las implicaciones sexuales de su visibilidad en la esfera pública (Citron, 1993 y Green, 1997, citadas en Viñuela, 2003:14-15).

Hay otro aspecto de esta cuestión que creemos importante. Como hemos visto, la mayoría de las personas músicas tienen entre 30 y 40 años o más. Esta es una edad en la que, por el mismo rol de género, en la actualidad las mujeres están más abocadas a la crianza de la descendencia y al trabajo doméstico que los hombres, lo que les dificultaría llevar una vida profesional como músicas. Hay que tener en cuenta que los conciertos de la EBIL, como veremos, se realizan sobre todo a primeras horas de la noche, unas horas que comúnmente se considera que se tiene que destinar a la familia, especialmente en el caso de las mujeres. En otras palabras, dado el rol de género de los hombres, estos pueden delegar su responsabilidad familiar más fácilmente que las mujeres, más ligadas por su rol de género a los horarios del trabajo doméstico. Esto es aplicable igualmente a las mujeres miembros del público.

Todos los músicos entrevistados declararon ser músicos profesionales y a todos les gustaría que la improvisación musical fuera una fuente esencial de sus ingresos como músicos. Creemos que únicamente una persona música puede hacerlo claramente en exclusividad y vivir de ello con normalidad. Dos o tres lo están intentando con apuros y trabajo, viajando mucho y controlando todo el proceso de promoción y contratación, algo por otra parte habitual entre las personas músicas de improvisación. El resto de entrevistados compaginan la improvisación con otros trabajos como músicos en diferentes conjuntos de diversos géneros, especialmente de subestilos del jazz como el *swing* o el jazz contemporáneo, y bastantes como músicos de acompañamiento de conjuntos y cantantes de pop-rock, pop o folk, perteneciendo en ocasiones formalmente

a los conjuntos. También trabajan más o menos ocasionalmente como músicos de estudio en las grabaciones de otros músicos y grupos.

Pero generalmente la mayoría de sus ingresos monetarios principales provienen de la enseñanza de música, ya sea en escuelas de música moderna, en colegios impartiendo actividades musicales extraescolares, o dando clases particulares. Ocasionalmente algunas de estas personas músicas programan conciertos en alguna de las salas que seguidamente expondremos, o producen ejecutiva y artísticamente en un sello discográfico.

Buena parte de estas personas músicas no son nacidas en Barcelona. Algunas son del resto de Cataluña y España, y han venido a Barcelona principalmente a estudiar en las escuelas superiores de música<sup>81</sup> existentes, o por motivos económicos y de búsqueda de oportunidades. También hay una buena parte originaria de América Latina y el resto de Europa, algunas de las cuales vinieron para ampliar estudios musicales, y otras por cuestiones económicas y proyectos vitales. Una práctica común entre las músicas y músicos de la improvisación libre es permanecer durante un tiempo como miembro de una escena musical local, aunque no se pretenda inicialmente quedarse de forma indefinida en la ciudad. Conocemos casos de músicos y músicas ingleses, japoneses, neozelandeses y suecos que van y vienen de sus lugares de residencia habitual a Barcelona, residiendo temporalmente en esta, y que están perfectamente integradas en la EBIL, así como casos de algunos músicos barceloneses que hacen lo mismo.

Es difícil deducir la clase social de origen de estas personas. Por sus contestaciones al ser preguntadas sobre el tema, en general y salvo excepciones las podemos considerar de clase media, aunque abundan los de clase media-alta. También existen casos de personas músicas con orígenes obreros, pero no es lo más habitual. Los progenitores de buena parte de estas personas, especialmente de las más jóvenes, generalmente tienen estudios universitarios. Por otra parte, la enseñanza musical de grado superior, que es la manera de acceder a los conocimientos musicales considerados por la mayoría de los miembros de la escena indispensables para interpretar improvisación libre, tiene un coste elevado aún las posibles becas. Un curso de los cuatro necesarios para obtener el

---

<sup>81</sup> Como nos dice Jaime (32 años, trompetista, profesor de música), ligando la enseñanza musical directamente con la escena musical barcelonesa en general, “es que hay cuatro escuelas superiores y la gente viene aquí a estudiar, entonces sí o sí va a pasar algo”. Estas cuatro escuelas autorizadas a impartir el grado superior de música en alguna de sus especialidades son la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), la Escuela de Música Jam Session, el Centro Superior de Música Liceu y el Taller de Músics-Escola Superior d’Estudis Musicals.

título de grado superior cuesta entre 2.400 y 4.200 euros según centro y especialidad<sup>82</sup>, a lo que hay que sumar el instrumento musical. No son estudios accesibles a todo el mundo. Hay miembros de la EBIL que han tenido una educación menos reglada, pero la mayoría han pasado por manos de algún o alguna docente. Ser autodidacta es realmente excepcional.

La necesidad de una técnica depurada y de conocimientos musicales extensos sea cual sea su método de aprendizaje es una característica que agrupa a la improvisación dentro de las músicas artísticas, la música culta o académica, definida siempre como el grupo de músicas asociadas a lo serio y erudito, en contraste con la música popular (Dictionnaire de la Musique, 2005; Diccionario Harvard de música, 1999). Las músicas cultas necesitan ser *cultivadas*, necesitan ser aprendidas. Existen otras músicas de otras culturas que reciben esta denominación de cultas y que a su vez necesitan una enseñanza especializada e intensiva, como la música india (Rodríguez Pombo, comunicación personal).

Otra característica que nos permite considerar a la improvisación musical libre parte del macrogénero de la música culta como música erudita contemporánea, además de su largo aprendizaje musical y su enseñanza de forma académica, es la demanda a las personas oyentes de una escucha atenta, dado su nivel de complejidad estructural y armónica. Más argumentos para esta inclusión dentro de las músicas cultas es su nulo uso de elementos musicales populares, y el no ser *popular* si entendemos por popular ser apreciada por un amplio público<sup>83</sup>. Esta constatación de que la improvisación libre no es en ningún sentido popular nos reconduce a las ideas de Bourdieu (1988) sobre la cultura como diferenciación y los elementos culturales como atributos de determinadas clases sociales. Igualmente podemos hablar de una cierta reivindicación de europeidad en su diferenciación con respecto al *free jazz*, algo que entrevistados como Armand o Carles nos comentan y que veremos más detalladamente más adelante, tanto en referencia a sus características musicales como a su origen, lo que ayudaría a señalar semejanzas dado el origen europeo de las músicas cultas.

---

<sup>82</sup> Esta información se obtuvo preguntando directamente a las secretarías de los centros que ofrecen el grado superior de música.

<sup>83</sup> Es conveniente hacer dos aclaraciones sobre la música popular y la música culta. Por otro lado, los elementos musicales populares integrados en la música culta son innumerables —con ejemplos como las composiciones de Falla o Bartok— y viceversa. Por otro, una parte de la música culta es conocida por buena parte del público, es popular entre él, especialmente la música clásica.

En nuestras observaciones únicamente en un concierto pudimos intuir la pertenencia de una parte significativa del público a una clase media-alta o alta, algo que atribuimos al origen social de uno de los músicos que actuaban y a su red de contactos, su capital social. Sobre esta cuestión es interesante el apunte que nos hizo Miquel sobre las diferencias en el volumen de la audiencia, mucho más numerosa cuando los conciertos de improvisación de figuras internacionales se hacen a precios populares en grandes centros culturales que cuando se realizan en salas de conciertos a precios mucho más altos.<sup>84</sup> También es significativo el rechazo de varios informantes como Carles, Jaime o Blai ante un público que se considera a sí mismo “culto”, “intelectual” o “privilegiado”, y que según el lugar donde se desarrolla el concierto y el artista — especialmente si es una figura internacional— toma el “estar allí” como una señal de prestigio intelectual. En general, las músicas y los músicos desconfían de este tipo de personas y de la sinceridad de su afición. Por todo ello, y según nuestras observaciones, deducimos que la EBIL no atrae especialmente a un público de clase social alta o media-alta.

En cuanto a elementos que dificultan la consideración de la improvisación como una música culta, podemos exponer el no tener una tradición de escritura, de notación, lo que nos lleva a la inexistencia de elementos específicos conocidos de antemano al hacer improvisación y de un canon basado en las partituras. Mientras que la inexistencia de elementos específicos es una característica clara de la improvisación libre musical, la segunda premisa es más discutible. A nuestro entender actualmente una parte del canon de la música culta ya no está únicamente basado en las partituras, en las obras, sino que igualmente recoge —y especialmente para un público desconocedor de la escritura musical— la interpretación de estas por instrumentistas considerados virtuosos, un canon de grandes intérpretes, y su registro sonoro.

El canon basado en las interpretaciones de grandes músicos, grandes instrumentistas e improvisadores a los que se les rinde culto, y en las grabaciones de sus *performances*, es común tanto para el jazz como para la improvisación libre e incluso parcialmente para el rock. Por otra parte, decir que mis informantes no declararon en ningún momento hacer música culta, tampoco lo contrario, aunque algunos, como Quico o Blai, sí que afirmaron claramente su condición de practicantes de una disciplina artística.

---

<sup>84</sup> Una audiencia que como nos comentan los informantes no suele acudir a los conciertos de improvisación de músicos menos conocidos.

El nivel de cultura musical familiar de las personas miembros de la EBIL es muy variado. Entre los informantes, nos encontramos con personas que tienen algún familiar de segundo y tercer grado —abuelos, tíos— que ha sido músico profesional o con padres y/o madres más o menos melómanos, con algunos casos de pianos en la vivienda familiar o asistencia a conciertos de música clásica o jazz durante la infancia, pero también con informantes que niegan cualquier interés musical en su familia. No se tiene constancia de ningún familiar con un interés o una afición específica por la música improvisada.

En cuanto a su vestimenta y ornamentación corporal, tanto en el caso de las personas músicas como del público podemos considerar a su vestimenta como casual e informal, “de calle”: pantalones tejanos o “chinos”, polos, jerséis, camisas, zapatillas deportivas o mocasines para los hombres, las mismas prendas además de blusas y faldas para las mujeres. No suelen ser de marcas fácilmente identificables o asociadas con un grupo o clase social. Algunos músicos afirman que, en según qué circunstancias —conciertos especialmente importantes, grabaciones de video, actuaciones en teatros— cuidan más su manera de vestir. Tampoco se han observado entre la audiencia y los músicos y músicas peinados espectaculares<sup>85</sup>. Sí se ha observado algún tatuaje, aunque pocos en relación con la extensión actual de esta práctica. En sí, el aspecto general es de normalidad y cotidianidad. No hay nada que los pueda diferenciar de cualquier otra persona vestida de manera informal ni presentan elementos especialmente distintivos, teniendo en cuenta siempre su marco de edad, 25 a 80 años, y la alta presencia de personas de entre 30 y 40 años.

Su presentación del cuerpo (Martí, 2010), que se puede considerar en una primera lectura como neutra, generalizada e indeterminada, informal o incluso impersonal, nos sugiere varias cuestiones, como el deseo de ser interpretado y situado por su apariencia (Martí, 2010:109, 111) dentro de los baremos asociados a lo corriente y usual, al estar estos elementos generalizados entre la población y ser poco distintivos. Esto nos señala una cierta negativa a ser interpretado y adscrito, o por lo menos a no serlo basándose en su indumentaria y ornamentación corporal, y su desinterés en señalar una adscripción

---

<sup>85</sup> En este texto con *espectacular* nos referimos, siguiendo a Hedbigge, a una comunicación intencional y específicamente ofrecida para ser leída, así como a la comunicación de una diferencia significativa (2004: 141-2). Hedbigge (2004) utiliza el concepto en referencia a subculturas juveniles que presentarían esta voluntad de ser leídas e identificadas a través sobre todo de la indumentaria y la ornamentación corporal.

concreta mediante la vestimenta y la decoración corporal como parte de un proceso de identificación y diferenciación individual y colectiva.

### 3.2.2 El género musical. Tocar en el momento y hacer sin prever.

La improvisación musical está presente en muchos géneros —en músicas populares como la de los *glossadors* catalanes y baleares, en el rock, en el jazz, en la música barroca o en el rap con las “peleas de gallos”—, lo que ha conducido a que algunos autores consideren a la improvisación una manera de hacer música más que un género en si (Bailey, 2010; Duch, 2005). Nosotros nos centramos en la improvisación libre no idiomática, también denominada por algunos de nuestros informantes “composición instantánea”, y de forma coloquial *impro*. Mientras que en la mayoría de los otros géneros musicales donde la improvisación juega un papel habitualmente existe una estructura armónica, un tempo o un compás determinado, incluso una estructura poética preconcebida, en la improvisación musical libre no se parte de ningún elemento preconcebido, según nos dice Jaime (35 años, trompetista profesional) aunque, como también nos dice Carles (29 años, contrabajista profesional), existen unos códigos más o menos difusos, como por ejemplo no utilizar un idioma musical preconcebido.

La improvisación musical libre, no idiomática, no está determinada por ningún estilo en particular, sino que es una manera de hacer música, un método creativo (Bailey, 2010: 255) en que la percepción del ambiente —el público, los sonidos ambientales, los sonidos de las otras personas improvisadoras, el propio sonido del intérprete, las otras maneras no auditivas de sentir a las compañeras y a la audiencia...— por parte de las personas músicas y la reacción ante él es fundamental (Bailey, 2010: 104-5). La persona improvisadora tiene que *estar en el momento*, “captar el contexto”, antes que utilizar en su composición instantánea la trama pasada *hasta* el momento (Matthews, 2012: 26). De la misma manera e idealmente esta inmersión *en el momento* le tiene que ofrecer suficientes elementos para impulsar su acción sin tener la necesidad de proyectar en el tiempo lo que hará, ya que, como dice Blai en una entrevista para la televisión

eliges lo que haces en el momento. Y eso parece que no, pero... Claro, yo no pienso cuando toco, no creo que nadie que haga improvisación esté... que esté escuchando como toca un compañero y que diga ‘ahora cuando entre haré esto, haré esto y esto...’ porque estás haciendo trampas, entonces... estamos haciendo

otra cosa (L'Hdigital Mitjans de Comunicació de L'Hospitalet, 2018, 07:26-07:32).

Para Blai ese *haré esto*, ese proyectar, está contrapuesto a la improvisación, que consistiría en hacer algo sin ideas preconcebidas. Como señala Matthews, los elementos del contexto, el lugar y el público son centrales en el proceso interactivo de creación (2012: 26-7), proceso que a su vez es la forma artística (2012: 75), ya que el proceso es el producto. El valor de una improvisación está *en* su proceso de producción (Figueroa-Dreher, 2011), lo que por otro lado problematiza su registro (Duch, 2005). Ese no pensar *premeditadamente* lo que hay que tocar —sin disminuir la autopercepción consciente por parte de la persona música así como la percepción de las otras personas músicas— puede que esté asociado con un rasgo que Matthews atribuye a la improvisación musical libre: la facilidad en percibir a través de ella la personalidad del músico y la música (2012: 61), ya que no presenta el filtro de la premeditación.

Por otra parte, en lo que nos dice Blai vemos la existencia de una subjetividad, una *durée* interior como flujo continuo de estados conscientes (Schütz, 1972: 75) pero también se observa la percepción por su parte de la subjetividad de las otras personas que participan en la improvisación musical (el “escuchar como toca”) que a su vez percibirían la subjetividad de Blai, por lo que, como expone Schütz (1972: 68), “cada uno de ellos, simultáneamente, comparte en el presente vívido la corriente del Otro en forma inmediata”, una “situación cara a cara” como corrientes de conciencia que de forma simultánea se reconocen una a otra y que al interactuar una sobre otra crean una “relación-nosotros” (Schütz, 1972: 192), verbalizada por Blai al referirse al “compañero”.

Para Schütz esto es posible porque los músicos comparten un espacio además de un tiempo (Schütz, 1972: 192), lo que les permite visualizar la ejecución, los movimientos del otro, del compañero, visualización que como veremos más adelante parte de nuestros informantes músicos de improvisación libre rechazan, mientras que otros aceptan. Puede que la cuestión sea que para Schütz estos movimientos —las expresiones faciales y gestos, no necesariamente técnicos, al tocar— son “indicaciones” (1974: 168), adelantos de lo que el otro músico u otra música harán y que permiten a la persona música actuar a su vez, algo que contradice de las ideas de Blai sobre la inmediatez de la reacción y la no proyección en el tiempo como características de la improvisación.

Una cuestión interesante es la idea de que la única —o la mejor— referencia para saber si la improvisación ha sido exitosa son las sensaciones subjetivas de la persona música. Quico nos dice que este tipo de música es extremadamente subjetivo, por lo que su interpretación y recepción es muy variable.<sup>86</sup> y la pluralidad de las personas del público y la misma naturaleza del género musical hacen que se pueda percibir de muchas maneras distintas.<sup>87</sup> al no tener referentes con los que compararla, por lo que él prefiere guiarse por su propia percepción de lo ejecutado. Esto está asociado con la importancia dada por los músicos a su propia experiencia —“yo me guio por lo que siento cuando toco, lo que yo siento que sale”, nos dice Quico— anteponiéndola en cierta manera a lo ofrecido a la audiencia.

La valoración de la calidad de la improvisación basada en la subjetividad de los músicos y músicas puede ser problematizada por las mismas personas músicas, ya que según un comentario que Zacarías atribuye a Tony, otro músico de improvisación barcelonés, “que te lo hayas pasado bien tocando no significa que el resultado haya sido óptimo”. Leemos aquí una tensión, una dicotomía ciertamente cartesiana entre lo sensitivo y lo intelectual, entre lo perceptivo y la abstracción medible bajo otros baremos, a la vez que otras dicotomías como el placer y el momento frente a la búsqueda de resultados de las acciones.

La problematización de la subjetividad de las personas músicas es una cuestión clave en la evolución de la improvisación libre. Ya Cage señaló en sus críticas a la improvisación la cuestión de que la música improvisada estaba fuertemente condicionada por la subjetividad del músico y la música, por su educación y sus gustos musicales (Rey, 2015: 92). Estas críticas son ampliadas por otras que consideran que por un lado la búsqueda de una personalidad instrumental y su alto grado de valoración choca con el adaptarse al sonido de otras músicas y músicos (Wilson, 1999, citado en Rey, 2015: 94), y que por otro lado esta búsqueda de “personalidad instrumental” tiene rasgos muy marcados que señalan sus paralelismos y pertenencia a una economía capitalista, como serían la búsqueda de una individualidad y una originalidad a promover y a ofrecer bajo la lógica del mercado (Artiach et al. 2010 citados en Rey, 2015:94).

---

<sup>86</sup> Algo parecido a lo declarado por Agustí Fernández, para quien el público no tiene por qué entender nada, sino que se le tiene que emocionar y encantar (Pérez Cruz, 2003).

<sup>87</sup> En cierta manera, estamos hablando de una “obra abierta”, “cierto tipo de relación entre obra y usuario”, en la que se establece una dialéctica entre la estructura, la forma de la obra, y la percepción de los espectadores, lo que permite por parte de estos múltiples interpretaciones (Eco, 1979: 39).

Zacarías (39 años, baterista y percusionista profesional) nos señala una cuestión que consideramos central para que un concierto pueda ser valorado como óptimo, el grado de concentración, de atención. Para Zacarías, un buen concierto es aquel en que su grado de concentración al tocar le ha impedido pensar en la misma práctica —o en otras palabras que la atención extrema sobre el acto de tocar no le dé pie a pensar analíticamente en lo que está tocando— lo que asocia con una concentración extrema en la música, tanto en la producida por él como la producida por sus compañeros. La concentración también es muy valorada por Blai, aunque como nos dice es una concentración con matices, algo diferente. Como nos comenta, si te desconcentras, al no tener la música que se está realizando u oyendo puntos reiterativos de orientación como una métrica, un estribillo o una letra, “te has perdido parte de la música directamente”.

La improvisación musical necesitaría una concentración, una atención activa y voluntaria tanto subjetiva como objetiva por parte de la persona música, enfocada hacia lo que ella misma está haciendo, lo que hacen las otras personas músicas y la improvisación como un todo. La necesidad imperiosa de concentración hace rechazar categóricamente al ruido ambiental, considerándolo sumamente molesto y contraproducente para la atención extrema a los sonidos que ella y las otras personas participantes en la improvisación emiten.

Si a esto sumamos las opiniones de las personas informantes no instrumentistas ni cantantes, las estrictamente aficionadas, y observamos sus actos, su silencio en una escucha atenta, vemos que la concentración, la atención activa, es primordial en la percepción de esta música, así como la centralidad de esta concentración en su interpretación, una concentración como vemos más sensorial que cognitiva. Los informantes hablan de una concentración que entendemos en cierta forma similar a un estado de flujo<sup>88</sup>, en el que acción —tocar un instrumento, escuchar la música y percibir

---

<sup>88</sup> Con el término de *flujo*, autores como Turner (1982: 101) y Schechner (2012: 89), basándose en las ideas del psicólogo Mihály Csíkszentmihályi, se refieren a un estado donde acción y conciencia son experimentadas de forma indivisible, fusionada, y en el que las acciones se suceden de forma en la que la conciencia no interviene, aunque nos sentimos con pleno control de nuestras acciones, disolviéndose, aunque no completamente, la distinción entre el yo y el medio ambiente así como entre presente pasado y futuro, o más bien podemos decir que el presente gana presencia (Csíkszentmihályi citado en Schechner 2012: 164). En otras palabras, el flujo es el estado cognitivo en el que el compromiso con una actividad es tan total que la propia autopercepción corporal se pierde, no la percepción de lo exterior, sino la percepción de que estamos percibiendo lo exterior, y no la percepción de hacer algo, sino una cierta percepción de estar haciendo algo *conscientemente*. Ejemplos de este estado de flujo sería el escribir como técnica, y el tocar un instrumento (Beeman 1993: 374).

lo que ocurre en la *performance*— y conciencia están profundamente fusionados, y en el que la distinción yo/medio ambiente pierde su centralidad, algo que veremos más atentamente al tratar sobre los movimientos en el concierto.

Por otro lado, Xavier, en la entrevista que le realizamos, nos dijo que “la música improvisada es muy poco intelectual, es de mucha sensación, de mucha sensación... yo la veo sobre todo muy... gestual, muy física, por lo tanto, muy accesible”, lo que nos devuelve a lo anteriormente comentado, la dicotomía entre lo sensitivo y lo intelectual. Esta afirmación es discutida por personas aficionadas como Manel (60 años, aficionado, en paro. Estudios secundarios) para quien una diferencia entre improvisación libre y *free jazz* era que “ellos [los músicos de *free jazz*] le dan más importancia a que la música salga de la tripa, que no que salga del cerebro”. Dejando aparte las diferencias en como entienden la improvisación musical Zacarías —más corporal y sensual que intelectual o abstracta— y Manel —a la inversa, más cerebral que sensual— lo interesante aquí es que tanto uno como otros aprecian diferencias entre “música corporal” y “música racional”.

Esta dicotomía se trasciende en los estados de flujo antes comentados, estados de gran concentración y atención sobre percepciones específicas que rigen toda la práctica improvisadora. Por otra parte, Xavier en su afirmación aprecia el aspecto sensorial y corporal de la *performance* en tanto acción visible y audible, minimiza el papel del intelecto y señala la importancia de priorizar la concentración en la percepción. Recapitulando, hablamos de un estado de gran concentración sobre lo sensorial y la práctica en el que tiene un papel central la relación entre subjetividad y contexto ambiental, este último transformado a través de la práctica y a su vez afectando a la misma subjetividad a través de lo sensorial.

En cuanto a la técnica instrumental, todas las personas músicas tienen un alto nivel de habilidad técnica en su instrumento musical, incluyendo las cantantes. Es notorio que este alto nivel de conocimiento técnico del instrumento no es fácilmente captado por una audiencia no habituada, por personas no acostumbradas a los conciertos de improvisación libre, como pudimos observar por algunos comentarios de estudiantes universitarios a los que mostramos durante una clase varios videos de conciertos de improvisación libre y de punk. Para estas personas los músicos y músicas de

---

improvisación libre no tocaban especialmente bien, suponemos que por los sonidos emitidos por los instrumentos, en muchos casos no muy habituales, y por la utilización de técnicas expandidas heterodoxas.

Según una aficionada, Marianne, los músicos y músicas de improvisación no necesitan un gran conocimiento teórico de la música, pero sí un dominio lo más amplio posible del instrumento para lograr con él todos los sonidos que quieren (Pérez Cruz, 2016), algo que en cierta forma complementa los comentarios que realiza uno de los músicos entrevistados, Blai, sobre su nulo interés en como las personas instrumentistas logran técnicamente un sonido, ya que lo que le importa es el sonido en sí, y sobre el virtuosismo, la expresión de la técnica por sí misma, que “a veces parece un catálogo, un muestrario de efectos y cosas”.

Los intérpretes de improvisación libre son generalmente músicas y músicos con muchos años de aprendizaje musical y conocimientos adquiridos de forma más o menos formal mediante clases particulares, escuelas de música y conservatorios, especialmente las personas de más edad, y en el caso de las personas más jóvenes a través del estudio de un grado superior de música. Músicos y músicas que pueden leer e interpretar una partitura a primera vista y que pueden tocar un sinfín de géneros musicales. Estas músicas y músicos no rechazan simplemente mostrar sus habilidades instrumentales, sino que más bien las tienen como herramientas al servicio de la improvisación libre.

Podemos decir, siguiendo a Laban y su tratamiento del cuerpo de los actores, actrices, bailarines y bailarinas (1988: 19-20), que la persona música de improvisación libre se sitúa entre una concentración extrema sobre cómo sus “resortes de conducta internos” se transforman de forma fluida en movimientos y sonido, prestando escasa atención a la extrema destreza con fines exhibitorios, lo que puede hacerle parecer dubitativo y sin un objetivo definido —algo que, como hemos comentado, la improvisación no tiene—, y la necesidad de una técnica que le permita una “paleta” de sonidos lo más amplia posible. Estaríamos hablando de un virtuosismo o habilidad que, más que centrarse en la exhibición de sonidos —y de movimientos— en los que la destreza y la dificultad inherente a los movimientos técnicos son más manifiestas, tal como During (2001: 71) comenta en su comparación entre habilidad y virtuosismo, busca la posibilidad de extenderse por toda la gama sonora, con sonidos poco habituales en el instrumento, rechazando toda exhibición de habilidad técnica.

Por otra parte, estilísticamente existen tres orígenes e influencias tanto en el género de la improvisación libre a nivel global como en la ABIL. Estos serían la música modernista —o música clásica contemporánea—, el jazz en su vertiente más *free* y, en menor medida, los improvisadores rockeros experimentales del rock progresivo. Todos mis informantes están de acuerdo en que la improvisación se ha diferenciado en su evolución de estos tres géneros musicales.

Si hay un género del que principalmente los músicos y músicas de improvisación libre y secundariamente las aficionadas y aficionados parecen querer distanciarse es el jazz. Pero no todo el jazz es igual, ni la necesidad de distanciamiento es la misma. Con el jazz “comercial” o tradicional las diferencias están claras, y Armand nos dice que quien va a ver un concierto de este tipo difícilmente va a un concierto de improvisación, y viceversa. Las músicas y músicos, les guste más o menos, pueden generalmente tocar jazz sin problemas, y esto puede ser una fuente de ingresos. La cuestión es más complicada cuanto las diferencias se quieren señalar con respecto al *free jazz*, uno de los orígenes reconocidos de la improvisación, y con ciertas similitudes en lo sonoro para un oído no especialmente experimentado.

Dejando aparte la cuestión de considerar al *free jazz* como idiomático, con un lenguaje, con un fraseo más melódico y una pulsación —un ritmo, un *beat*— más marcada, aspectos que como nos exponen nuestros informantes Daniel, Nuno y Quico son inexistentes en la improvisación libre, el asunto que fue resaltado por otros informantes como Manel o Aleix es la diferenciación entre una improvisación europea *blanca* y una improvisación norteamericana más ligada al *free jazz* afroamericano. A la primera se le asocia con la sencillez, la inmovilidad, la baja intensidad y el espacio entre notas, el uso del silencio como recurso musical, un cierto ahorro de energía, y un tipo de expresividad más árida como nos comenta Aleix y, como nos comenta Manel, más “cerebral”, mientras que a la segunda se le asocia con tocar rápido, de forma más energética y fuerte, con frases intrincadas, con ritmo —aunque este sea irregular— y con una cierta agresividad, más visceral, como también nos comenta Manel. Podemos decir que, en conjunto, se entiende al *free jazz* como una manera más “corporal” de tocar, y a la improvisación libre como más ligada a lo “intelectual”.

En esta diferenciación entre la improvisación libre y el *free jazz* estaríamos ante un “otro epistemológico”, una construcción realizada con el fin de consolidar una identidad propia cohesionada (Somers y Gibson, 1994, citados en Lewis, 1996: 103) en un

proceso de identificación contrastante (Cardoso, 1992: 55, 91). Esto en cierta forma coincide con los comentarios de A. Fernández sobre las declaraciones que atribuye a los músicos europeos pioneros de la improvisación de la década de los 60 con respecto al *free jazz*: “no somos negros, no somos norteamericanos y aquello es su cultura” (Pérez Cruz, 2003).

### 3.2.3 Ética e ideología en la improvisación

Según algunos autores, entre los improvisadores son escasas las relaciones jerárquicas o basadas en la competencia (Matthews, 2012: 118), algo también afirmado por Ferran en una entrevista en la que, parafraseando al baterista improvisador John Stevens, sostiene que en la improvisación se suspenden las relaciones de poder, aunque reconoce el peso de la experiencia y la edad en la interacción con otros músicos y músicas al tocar juntos (Ginesta, 2015). Igualmente, Ferran afirma la importancia del compartir y de ver a la improvisación como una música de creación *colectiva*, más que una creación individual, con lo que es *nuestra*, del conjunto al que la persona música pertenece, algo también expuesto por Vandermark (2014).

La falta más o menos real de jerarquía es igualmente reclamada como hecho distintivo también por otras personas músicas improvisadoras, lo que las lleva a proclamar su afinidad con ideologías y maneras de organización social como el anarquismo o el cooperativismo, como nos comentó Quico al ser entrevistado. Algo parecido comentó Marianne en una entrevista radiada (Pérez Cruz, 2016): la improvisación expresa una rabia que en su ruptura con lo cotidiano se podría asociar a tendencias libertarias, incluso anarquistas.

La asociación con ideas anarquistas utópicas sobre la comunidad ha sido resaltada igualmente por Small (1989: 181) y Shuiling (2015: 3), y según este último estaría en la base de algunas agrupaciones iniciadas en la década de los años 60, como el Instant Composers Pool (Shuiling, 2015: 8). En otra entrevista de prensa, Ferran señala las semejanzas entre el “ansia musical” de librarse de ataduras y tradición y el movimiento anarquista en el sentido amplio de este, así como sus colaboraciones con músicos internacionales cercanos a los movimientos anarquistas, y su invitación a estos para un concierto en 1997 en conmemoración de la muerte de Durruti (Pérez Cruz, 2003). Pero las ideas libertarias o cercanas al anarquismo no son las únicas ideas de izquierda entre

las personas entrevistadas. Así, Manel se declara antiguo seguidor del PSUC y se muestra desengañado con las maneras políticas actuales por su irrelevancia y poca efectividad.

Volviendo a las declaraciones de Marianne (Pérez Cruz, 2016), esta afirma que los músicos o el público de jazz no son ideológicamente conservadores, algo con lo que coincidimos basándonos en nuestras entrevistas y conversaciones informales. En referencia a los músicos y músicas jóvenes, comenta que están descontentos con la situación política actual y, entre risas y sin querer profundizar en la cuestión, que puede que muchos sean independentistas. Sobre esta cuestión hay diferentes opiniones entre los informantes. Algunos de ellos se declaran independentistas, mientras que otros creen que hay que priorizar otros problemas sociales.

Otras cuestiones que consideramos importantes en la práctica de la improvisación libre son la idea de evitar una escucha excesivamente valorativa (Matthews, 2012: 119), lo que en mayor o menor medida influye en el comportamiento general de la persona música, y el riesgo inherente en la improvisación ante el desconocimiento de hacia dónde se dirigirá la música y cuando finalizará, así como la posibilidad de errores que, de ocurrir, la persona improvisadora tiene que ser capaz de incorporar al curso continuo de la improvisación (Duch, 2005; Matthews, 2012:14) e incluso improvisar a partir de ellos (Duch, 2005). Como nos dice Nuno (42 años, clarinetista, profesor de música), la música improvisada no es un estilo musical, es más bien un riesgo que puede llevar a sorpresas positivas o negativas. Como comenta otro de los informantes, Xavier, “hay veces que no acaba de salir bien”.

### 3.2.4 Economía y producción cultural

La EBIL es un nodo en la red del mercado capitalista del ocio y la cultura en la ciudad de Barcelona y más allá. Sus productos culturales — conciertos, fonogramas o conjuntos musicales— forman parte un sistema global de comunicaciones e intercambios físicos y culturales, generalmente basado en la comercialización. Igualmente recibe y consume productos de este tipo y de otros tipos, como fonogramas provenientes de otros lugares, músicas y músicos cuando están de gira, instrumentos musicales o comida y bebida en los bares.

Todas las personas que tocan, fotografían u organizan conciertos en la EBIL saben de la dificultad de que la improvisación libre sea su fuente de sustento principal, si no es mediante su enseñanza. Únicamente un artista con amplio renombre de la escena a nivel nacional e internacional se gana la vida haciendo improvisación libre, con unos cachés suponemos que dignos, y puede que dos o tres estén cerca de lograrlo. En los conciertos que hemos observado en bares y pequeñas salas de conciertos toda la taquilla es integra para los intérpretes, con un precio medio de la entrada de unos 5 euros<sup>89</sup>. Una concurrencia de 20 personas se puede considerar una buena entrada. Para un grupo de 3 instrumentistas, son algo más de 30 euros por persona. En cuanto a TePeKaLe Sound, trabaja con un presupuesto cerrado por concierto que asegura un pago a los músicos y las músicas, pero que escasamente llega a las tres cifras.

Como hemos comentado muy brevemente, algunas de estas personas músicas tienen otras funciones en la EBIL, que tiene una economía basada en las actividades DIY y en la polifuncionalidad personal, con poco beneficio económico. Por ejemplo, las personas músicas organizan y programan conciertos, o tienen un *netlabel*, un pequeño sello discográfico *online*, virtual. Igualmente, las personas aficionadas organizan ciclos de conciertos sin ningún beneficio económico para ellas. Esta dinámica económica está presente igualmente en la EBPHC, y en otras muchas escenas musicales locales, translocales o virtuales repartidas por todo el mundo (Bealle, 2013; Galuszka, 2012; Moore, 2004; Moran, 2011).

La producción fonográfica es cuantiosa<sup>90</sup>. Hay artistas que hasta el momento han realizado más de 70 registros fonográficos, otras más de 40, otras más de 10, otras dos... En los últimos 5 años la producción ha sido igualmente frenética: un músico ha realizado más de 30 fonogramas, otro más de 10, otros cuatro, otro uno<sup>91</sup>. Aunque claro está que no todas las personas músicas han grabado. Estos fonogramas se editan por

---

<sup>89</sup> Cuando se comenzó a ir a uno de los locales que se exponen, la entrada era lo que se denomina *taquilla inversa*, en si lo que cada miembro del público puede o quiere dar voluntariamente. Pero parece ser que los resultados no eran tan buenos, ya que el público daba 5 como máximo, raramente algo más, y muy ocasionalmente aparecía algún billete de 20 euros, algo celebrado por los músicos y las músicas. En un concierto de estas características, cuando el conjunto gana más de 150 euros, o cuando el músico gana 90 euros, lo comenta como algo extraordinario.,

<sup>90</sup> Esta información ha sido obtenida en el sitio web Discogs, una base de datos que intenta recopilar toda la información acerca de elepés, discos compactos y casetes, sean comerciales, promocionales o no oficiales. <https://es.wikipedia.org/wiki/Discogs>

<sup>91</sup> Aun el descenso de producción discográfica a nivel global por la crisis del 2008, como nos comenta nuestro informante Gerard hablando de su caso particular.

discográficas europeas o norteamericanas en formatos físicos —compact disc principalmente— o se suben a la red. La red es el medio de comercialización, promoción y distribución de estos fonogramas producidos por sellos con domicilio en Italia, Portugal, Canadá, Polonia y Rusia. También hay sellos barceloneses y catalanes, como Underpool Records, que trabaja con discos compactos como formato físico, Repetidor, que edita en formato elepé y disco compacto, y Discordian Records, que lo hace en formatos digitales para distribución online. Sea cual sea su sistema de distribución y su soporte —físico o digital— esta producción fonográfica está totalmente integrada en la economía de mercado, tanto en su misma producción, como en su distribución y consumo.

La escasez de público en los conciertos de improvisación es motivo de preocupación entre bastantes personas informantes, y es bastante generalizada a nivel español. Manel nos dice que Miquel (fotógrafo de la escena improvisadora y de la del jazz) le comentó que son raros los conciertos en otras ciudades —nos nombra a Girona y Huesca— en que la audiencia sea superior a las 20 personas y, como igualmente nos comentó Miquel, en el caso de Barcelona es casi indiferente el local donde se realice el concierto, la audiencia la formarán como máximo 20 personas. Eso es en parte refutado por Jaime, que opina que, como reacción a la poca oferta cultural, cuando se toca en pequeñas ciudades —“Granollers, Tarragona, Reus, Vic...”— el público aumenta.

Hay una cierta sensación entre las personas músicas de que los tiempos de antes de la crisis económica iniciada en 2008, cuando se llegaba a cobrar 150 euros por un concierto de estas características<sup>92</sup>, no volverán fácilmente. Por otra parte, hay opiniones como las de Gerard y Jaime, que afirman que algunos de las músicas y los músicos han visto que en la época actual de crisis difícilmente se ganan la vida tocando, toquen lo que toquen, por lo que ante la cuestión de qué hacer y las pocas expectativas han decidido apostar y tocar lo que de verdad les interesa y les gusta, lo que ha revertido en Barcelona en una mayor cantidad de músicos y músicas centrados en la improvisación libre, aunque como hemos observado parece que el público no es muy receptivo.

---

<sup>92</sup> Aunque parece que, según los informantes más experimentados como Blai, los “buenos tiempos” eran los años 90.

### 3.2.5 Relaciones sociales a nivel interlocal e intralocal

Una característica que algunos informantes como Zacarías nos subrayan al hablar de la realización de una sesión de improvisación libre es que es un acto claramente social que crea afinidades entre las músicas y los músicos, especialmente si el resultado final ha sido positivo para todas las personas participantes. Las personas músicas de improvisación libre son altamente cooperantes entre ellas, especialmente las más jóvenes, como nos comenta Miquel, pero no son habituales los conjuntos o bandas formales con unos integrantes permanentes y un nombre propio. Es muy frecuente que una persona forme parte de más de dos formaciones musicales. Estas formaciones, abiertas a toda combinación instrumental, pueden estar formadas ocasionalmente por personas de diferentes lugares de España o de Europa, algo facilitado por las comunicaciones a través de Internet y los vuelos de bajo coste.

Exceptuando estos casos, el tamaño de la EBIL facilita que los músicos y músicas y la audiencia tengan relaciones cara a cara muy frecuentes, de reconocimiento y amistosas. Es habitual que antes de un concierto, durante la *preperformance*, marcada por un estado de expectación generalizado, y después, en el período posterior a las “repercusiones” o respuestas inmediatas ante la *performance* (Schechner, 2012: 352-4), las músicas y músicos charlen entre ellos y con el público —que como comentamos puede estar formando en buena parte por otros músicos y músicas—, generalmente en la puerta de la sala, en la calle, hagan bromas y comenten diversos temas, dando especial importancia a sus proyectos musicales y futuras giras. Estos son episodios de alta reflexividad de la EBIL en los que se habla, se intercambian datos y opiniones de lugares para tocar y donde se ha tocado, de oportunidades y contactos, de músicas que se ha escuchado y conciertos donde se ha ido, de comentar las malas taquillas, o de quedar para tocar, conversaciones que se mezclan con las dedicadas a otras innumerables cuestiones.

Por su parte las personas del público hablan entre sí de cosas bastante parecidas, exceptuando algunos aspectos más relacionados con la práctica de la ejecución musical, como técnicas instrumentales, teoría musical o marcas de instrumentos musicales, por ejemplo. Hablan de músicas escuchadas y conciertos vistos, de los conciertos o salas a los que esperan ir a escuchar improvisación u otras músicas, de los precios de entradas,

discos y bebidas en los bares y salas, todo ello en medio de otras conversaciones que, como las de los músicos y músicas, tratan de muy diversos asuntos. Las personas que forman la audiencia se saludan entre ellas si se reconocen como asistentes habituales a los conciertos, con un rango de comportamiento en la interacción corporal que oscila desde la mirada de reconocimiento o amistosa al abrazo y el beso.<sup>93</sup>

En referencia a la reflexividad de la EBIL, o por decirlo de otra manera sobre la capacidad de personas de tratar —pensar, hablar, escribir...— sobre la misma escena, es interesante señalar que, en una visita esporádica al campo motivada por el interés del acto, se asistió a un concierto breve incluido dentro de los actos conmemorativos del XV aniversario de TePeKaLe Sound tras el que se realizó un coloquio sobre la improvisación libre. En él, más que lo que se dijo —de las cuatro personas que participaron en el coloquio, dos músicos, una bailarina coreógrafa y el moderador, también músico, anteriormente se había entrevistado a los tres músicos, por lo que su nueva información solo nos brindó algunos matices aclaratorios— fue el acto en sí lo que creemos interesante reseñar, ya que ha sido el único acto de estas características del que se ha tenido noticia en toda la investigación. Fue un acto en el que los participantes comentaron y discutieron sus diferentes visiones sobre la improvisación, y se sometieron a las preguntas del escaso público, unas 10 personas.

Un grupo social formado por pocas personas y con un interés común muy específico puede ser o parecer endogámica y cerrado en algunos aspectos. Un comentario de una persona entrevistada<sup>94</sup> surgido a raíz de una pregunta sobre por qué el público de la EBIL no sigue casi el ritmo con los pies, con los dedos o con la cabeza señala de forma crítica la autocomplacencia de un público por poseer un “sentido especial”, así como una cierta cerrazón, opinando esta persona que el público es “como una secta”. Este comentario es similar en cierta forma a los de Carles —“ves a gente... que se pasean por allá, como diciendo ‘mira, voy a ver esto, soy un tío súper- intelectual’”— y Blai —“la gente va a lo que mola en el momento... la novedad, el esnobismo transgresor”—, aunque en su caso se referían a un cierto tipo de público que asistía a conciertos

---

<sup>93</sup> El contacto entre las pocas personas aficionadas que acuden frecuentemente sin vínculos profesionales o de práctica a los conciertos de improvisación libre a los que hemos asistido normalmente se limita a una mirada de reconocimiento, una sonrisa y un saludo. Al ser tan pocos, se puede decir que al quinto o sexto concierto al que asisten los músicos y músicas ya los reconocen, por lo que hablar con una persona música es igual o más fácil y frecuente que hablar sobre improvisación con una persona no música.

<sup>94</sup> Por razones de protección de los informantes, hemos decidido no nominar específicamente a la persona entrevistada.

buscando un incremento de capital simbólico mediante el consumo cultural. En estos comentarios de Blai y Carles podemos ver tanto un ataque al elitismo cultural y a la jerarquía de valores basados en un capital cultura, pero a la vez, como refleja la contestación de la persona entrevistada, el reconocimiento de una búsqueda de diferenciación basada en un gusto personal que a su vez es colectivo y de cómo con base en ese gusto en común se crea un cierto colectivo.

Es bastante habitual que las músicas y músicos y el público tengan contacto a través de Internet. Los encuentros físicos en el concierto que comentados son momentos claramente diferentes a los digitales, estos con posibilidades y limitaciones características por la misma mediación de Internet, aunque en las conversaciones e interacciones de un tipo o de otro los dos campos —el cara a cara y el digital— se mezclan como parte de la relación entre interlocutores. Los encuentros físicos están caracterizados por ser encuentros de cuerpos personalizados en un periodo de tiempo capaces de producir significados sin un programa inicial, lo que Berardi denomina “procesos de conjunción social”, mientras que los digitales, apunta Berardi, serían momentos de “conexión”, de intercambio de información codificada sintácticamente, de acuerdo a unas reglas y a través de un medio (2017: 28).

Los músicos y las músicas realizan conciertos fuera de Barcelona, tanto en el territorio catalán como del resto del Estado español, especialmente en alguno de los abundantes festivales de jazz<sup>95</sup>, lo que les permite incrementar sus ingresos. Algunas músicas y algunos músicos realizan giras o conciertos puntuales en países europeos como Portugal, Polonia o Alemania. Las giras por Europa no suelen ser de grandes dimensiones, dos o tres conciertos, aunque en algunos casos son más amplias. Esto y la interacción corporal y social que comporta, así como el intercambio de fonogramas y las grabaciones de músicos en sellos europeos y la cobertura periodística especializada, nos permiten afirmar la existencia de una escena translocal de la improvisación libre europea, aun desconocer su tamaño y densidad.

Como nos comentan los informantes, el acceso a Internet y a las redes sociales ha facilitado mucho la labor de distribuir fonogramas y de organizar conciertos. Por otro lado, la piratería fonográfica ha dificultado la producción de beneficios económicos y

---

<sup>95</sup> En España se programaron el año 2019 más de 130 festivales de jazz, especialmente entre los meses de junio a agosto.  
[http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1862&Itemid=138](http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1862&Itemid=138)

las *netlabels* encuentran dificultades para comercializar sus registros fonográficos, unos problemas generalizados en la industria discográfica internacional. Internet igualmente ha facilitado la labor de promoción por parte de los mismos músicos y músicas, en una época en que la pérdida de interés en la EBIL es generalizada en la prensa generalista diaria. Apuntar que, en la actualidad, no existe un formato de revista o fanzine editado en papel que informe de forma específica sobre esta escena local o simplemente la noticie, por lo que las noticias sobre la escena se difunden principalmente mediante Internet.

### 3.2.6 Imágenes del cuerpo en la publicidad de conciertos y las fotografías de conciertos

Internet ha significado la práctica desaparición en la EBIL de la producción de carteles y *flyers* u octavillas en papel anunciando conciertos. “Ya no funcionan”, nos dice Gerard. Igualmente ha conducido a cambios en los registros discográficos y en sus posibilidades de diseño y ser soportes de otros mensajes aparte del sonoro. El diseño gráfico ha encontrado un lugar en los anuncios de conciertos divulgados mediante las redes sociales, especialmente como imágenes para las páginas de eventos de Facebook.

Por otro lado, el uso de fotografías en Internet ha abierto un amplio abanico de posibilidades de distribución para estas, lo que junto a las nuevas tecnologías digitales de captación de imágenes ha repercutido probablemente en el número de fotógrafos y fotografías de todo tipo de conciertos, tanto *amateurs* como profesionales, y en la posibilidad de que muestren su obra. Este aumento del número de fotografías y fotógrafos de conciertos no parece significativo en la EBIL. No todos los conciertos observados han sido fotografiados, y en el caso de serlo son frecuentemente las mismas personas las que realizan la labor de fotografiar y documentar el evento, especialmente Miquel (profesor de educación secundaria, 62 años. Estudios universitarios) y Laura (fotoperiodista, 38 años. Estudios universitarios). Es difícil poder hablar de forma detallada de la obra de estos dos fotógrafos ya que se extiende a cientos y cientos de fotografías de conciertos, razón por la que hemos decidido realizar, más que un comentario crítico sobre su estética, un breve análisis de cómo realizan sus fotografías en relación con el cuerpo como imagen del sujeto. También realizamos un análisis del trabajo de Quico como diseñador de la cartelería de la gran mayoría de los conciertos

que programa y de las portadas de discos que produce, destinada las redes sociales digitales.

Las fotografías de conciertos de Laura tienen como primer objetivo documentar el evento, tanto en lo referente a la expresividad del músico como a otros elementos contextuales como la audiencia o los instrumentos musicales, una documentación condicionada por las condiciones lumínicas y los momentos de silencio, en los que se abstiene de disparar para no molestar con el ruido del obturador. Ella dispara por intuición, aunque a veces encuadra a la persona a fotografiar y espera. Su experiencia reiterada fotografiando la escena durante los últimos años le permite intuir movimientos habituales entre los músicos y músicas, ya que en algunos casos los ha observado en numerosas ocasiones (comunicación personal).

Las fotografías de Miquel de la EBIL son fotografías sobrias en las que juega con los claroscuros, centradas en la figura de las músicas y músicos, buscando gestos que expresen concentración y dificultad en la ejecución —ojos cerrados, miradas al vacío...— y una especial atención a detalles como las manos de los instrumentistas o partes y detalles del instrumento musical. Según los críticos que las han comentado, transmiten a la vez la fuerza y la intimidad del artista fotografiado, su vida interior, y tienen un uso pictórico de la luz (Bricullé, 2016). Al disparar una fotografía, Miquel no busca el momento de *la* fotografía, no busca imágenes impactantes, más bien, según nos dijo, está a la expectativa, “a ver que puedo encontrar” (Miquel, 5 de septiembre, 2019. Cafetería).

Miquel da valor a la espera de que algo pase en el concierto<sup>96</sup>, lo que por una parte significa estar a la expectativa, pero también prever lo que puede pasar, una previsión que se alimenta de su experiencia y de la comunicación gestual del músico, que considera inconsciente e incontrolada. Prefiere fotografiar desde cerca del escenario para recoger gesticulaciones, movimientos, detalles y expresiones, lo que le permite un conocimiento muy amplio de las dinámicas internas de un concierto y del comportamiento corporal de las músicas y los músicos en él.

Nos aparecen cuestiones centrales coincidentes en estos comentarios, como la expresividad corporal de las personas músicas. Otra idea que surge es la habilidad de prever, de intuir por su experiencia los comportamientos gestuales de los músicos y

---

<sup>96</sup> Como vemos, en cierta manera trabaja de forma improvisada.

músicas, que se amplía si se trata de artistas a los que ha observado en múltiples ocasiones. Esto implica la existencia de gestos concretos y de series de movimientos corporales realizados reiteradamente por una persona, lo que permite su anticipación.

Por su parte Quino, además de músico, productor discográfico y programador, es selector de imágenes y diseñador de la mayoría de las portadas de los discos que edita en su *netlabel* y de los carteles virtuales de los conciertos que programa. Utiliza Photoshop para, en una suerte de collage apropiacionista, crear imágenes chocantes y con un cierto humor (imagen 1; anexo IV, imagen 1, 2 y 3). También utiliza imágenes del mismo tipo —en cuanto a referencias y a la búsqueda de la sorpresa y al humor— ya elaboradas por otros artistas, como Eugenia Loli, Ian Hazelton o Morgan Jesse Lappin.

El resultado es una combinación de imágenes de pintores marginales del arte —como por ejemplo Eugene von Bruenchenhein—, de artistas pop o del arte publicitario, de astrofotografías, de diseños y gráficos esotéricos, de fotografías de las décadas de los

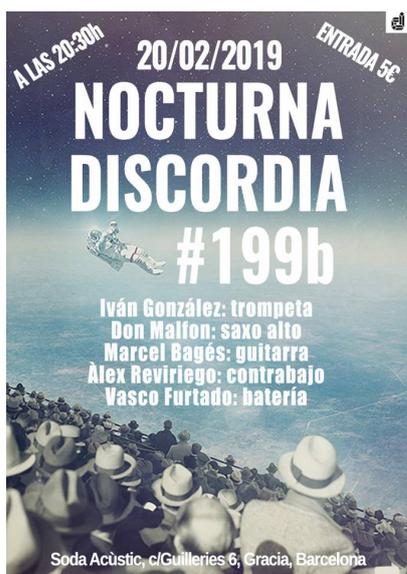


Imagen 1. Flyer digital Nocturna Discordia

años 40, 50 y 60 del siglo XX, de imágenes de películas de ciencia-ficción de los años 60 y de micrografías ampliadas de bioorganismos. En estas imágenes muchas veces la persona se enfrenta a la inmensidad del espacio exterior, a lo desconocido y a una tecnología retrofuturista, y aparecen frecuentemente transformaciones corporales y reducciones o ampliaciones de tamaño, inverosímiles, pero no unimaginables en un futuro. Todo ello con una carga irónica al utilizar imágenes de las décadas de los años 50, 60 y 70 que auguraban que, en nuestro tiempo, estos elementos imaginados serían realidades. Es una

estética con algunos rasgos ya utilizados en otros estilos o subestilos musicales como el *space-rock* o la música electrónica de los primeros Kraftwerk y de ciertos conjuntos actuales con sonido de sintetizador analógico.

Si exceptuamos la notación musical y los lenguajes de signos creados para la improvisación musical dirigida como el *soundpainting* o el sistema de señas numéricas

y gestuales de la conducción de Morris o Zorn<sup>97</sup>, entre otros, existen dificultades en representar de forma gráfica una música como la resultante de la improvisación libre, entendida como autónoma, no programática ni significativa, más allá de una iconografía que se centre en la reproducción de las personas músicas — como hacen las fotografías de conciertos comentadas — o de los instrumentos musicales. Quico se apoya en el aspecto “experimental”, “innovador” y “de vanguardia” atribuido a la improvisación musical libre a la hora de realizar sus *flyers* digitales, en los que generalmente no hay ninguna referencia musical.

La “experimentalidad” de la improvisación libre musical es cuestionada por autores pioneros de la misma improvisación como por ejemplo Bailey (2010: 163), basándose en que la improvisación es una práctica tan antigua como la música misma y no busca lo nuevo ni estar en vanguardia. Por su parte, Blai afirma que él no experimenta al tocar en directo ante una audiencia, sino que lo hace en su casa para comprobar primero los resultados del experimento, aunque este carácter experimental de la improvisación sí que es asumido y aceptado por otros informantes como Gerard y Xavier.

### 3.3 Las escenas barcelonesas del punk y el *hardcore*

El punk surge en Barcelona a partir del punk inglés, que a su vez tenía como principal influencia formaciones norteamericanas de garaje rock de la segunda mitad de la década de los años 60 y de otros conjuntos de principios de la década de los años 70 como The Stooges o Velvet Underground, así como bandas de pub rock<sup>98</sup> inglesas de mediados de la década de los años 70 (Shuker, 2009: 246) y bandas de *glam rock*<sup>99</sup> inglesas de

---

<sup>97</sup> La improvisación libre dirigida o conducción consiste en un grupo de músicas y músicos que son conducidos por un director mediante signos ideográficos y gestos que modifican o construyen una composición en tiempo real. Por ejemplo, el conductor puede hacer un gesto-señal dirigido a un músico que signifique “sonido continuo”, u otro que signifique “repetir” (Chacon, 2004). Es una forma de improvisación que se realiza frecuentemente en la EBIL, con un importante grupo dedicado a ello, Memoria 1. El mismo funcionamiento de este tipo de improvisación musical hace que el mayor improvisador sea el conductor, aún la libertad para improvisar dada por este a la persona interprete.

<sup>98</sup> Subestilo del rock originado en Inglaterra a principios de la década de los años 70 del siglo pasado como reacción al *glam/glitter* rock. Influenciado por el *rock'n'roll* y el *rhythm & blues*, como su nombre indica se asociaba a locales pequeños (pubs) y con ello a la cercanía entre músicos y público. Los músicos tenían una estética tendente a lo cotidiano. Muchos de ellos pasaron a ser conjuntos punk (Shuker, 2009:243).

<sup>99</sup> O *glitter* rock. Subgénero del rock originado en Inglaterra surgido y popularizado a principios de los años 70 del siglo pasado como reacción al rock progresivo. Estilísticamente en lo sonoro abarca desde conjuntos con orientación pop a otros más cercanos al protometal; mientras que en lo visual se podría

principios de los 70 (Theros, 2007). En Gran Bretaña los miembros de la escena punk precursora eran generalmente de clase trabajadora (Clark, 2003: 225) y de clase media, frecuentemente alumnos y alumnas de las escuelas de arte<sup>100</sup> (Albertine, 2017; Clarke, 1990: 72).

El primer evento considerado punk en Barcelona fue el Festival Punk Rock que tuvo lugar el 4 de diciembre de 1977 en la Aliança del Poble Nou con los conjuntos Marxa, Mortimer, La Banda Trapera del Rio, Peligro —todas bandas barcelonesas o de su área metropolitana— y Ramoncin & WC (Timbres, 1978). Ninguno de estos conjuntos hacía estrictamente punk, algunos como Marxa o Mortimer provenían del *hard-rock*, mientras que La Banda Trapera, con algunos músicos provenientes del rock progresivo, tenía influencias del garaje rock y del rock urbano. Según Sonia (59 años, cantante), que formaba parte del público, la reacción generalizada entre las personas asistentes fue mirar asombradas a las bandas (comunicación personal). Es especialmente interesante en estos pioneros punk su origen barrial o del extrarradio —del barrio de Sant Ildefons de Cornellá, del barrio de la Guineueta, del barrio del Guinardó—, así como su reivindicación de este origen y, según las entrevistas, su intención de realizar conciertos en estas zonas (L.M., 1978). El punk en Barcelona, desde sus orígenes, ha estado muy ligado a los barrios obreros de la ciudad.

El comienzo de la década de los años 80 es el momento de bandas como Último Resorte, Frenopaticss, Attakk, Kangrena, Decibelios o Desechables, de la creación de Radio Pica, emisora independiente autogestionada, aún en funcionamiento a través de su web, y de la edición de fanzines como *Barna-Rock*, *Blitzkrieg Bop*, *Melodias Destruktoras*, *Plasma*, *Radio Caroline*, *Rompeolas*, *32 Imbeciles*, *Trepidación*, *Valium 5* o *Último Grito*. Según algunos estudiosos del punk barcelonés, en Barcelona entre 1980 y 1982 la escena del punk barcelonés la formaban unas 50 personas jóvenes (Viñas, citado en Joni D., 2010: 23). Es el momento de la creación de las primeras discográficas independientes, como Domèstic Records o Anarchi Rekords, esta última la primera

---

considerar parte del *show rock*, ya que daba una especial importancia del maquillaje, el vestuario y el peinado jugando con el travestismo y la androginia (Shuker, 2009:151).

<sup>100</sup> La ubicación de la mayoría de los aficionados, aficionadas, músicos y músicas de punk en una clase u otra ha originado controversia entre los especialistas. Así Hedbigge (2004), en lo que podríamos achacar a la influencia de las teorías subculturalistas y sus ideas sobre la pertenencia a una subcultura asociada a los jóvenes de clase obrera, consideró al punk como una revuelta de estos jóvenes contra el sistema, lo que fue rechazado por Clarke (1990) al señalar el papel de los jóvenes de clase media, así como del alumnado de las escuelas de arte, en el surgimiento del punk en Inglaterra.

discográfica punk de Barcelona (Joni D., 2010: 50). También es el momento de conciertos de bandas internacionales como Ramones (en 1980), UK Subs, Peter & The Test Tube Babies o Millions of Dead Cops (en 1984) (Joni D., 2010). Muchas de las personas que vieron a estos últimos consideran que fue el primer concierto de *hardcore-punk* en Barcelona, un hito importante. Así, Roger (53 años, bajista, funcionario municipal) nos dice sobre este concierto que

un concierto que sí que marco el rollo, el cambio al *hardcore*, fue el concierto de Millions of Dead Cops en el Zeleste antiguo. Unos tíos que no van de punk ni de nada, que van de normales, y que tocan a una velocidad endiablada cuando aquí estaba todo el mundo con el punk como mucho con rollo Discharge<sup>101</sup>, ¿sabes? Y creo que eso cambio el chip, y no solamente a nosotros, para hacer Suicidal Vailets o Budellam o tal, sino a l'Odi Social, Subterranean Kids... La gente nos preguntábamos ¿qué es esto? Se toca rápido, letras inteligentes, políticas, hablan de cosas (...) Ese concierto cambio muchas cosas (Roger. 30 de diciembre, 2015. Bar Tarambana).

Aunque una parte de las personas que se consideraban punks ya estaban concienciadas políticamente y colaboraban con movimientos como el libertario o el insumiso al servicio militar, el año 1984 es un punto de inflexión en este y otros aspectos. Se produce un cambio estilístico en lo musical e incluso en las vestimentas, con una estética menos relacionada con el estereotipo punk de chaqueta de cuero y crests<sup>102</sup>, un aumento en la carga política y de protesta social del punk, y el nacimiento del movimiento barcelonés de ocupación de viviendas vacías, como comentaremos más adelante. Ese mismo año la escena barcelonesa del punk y el *hardcore* (en adelante EBPHC) se convirtió en uno de los bastiones del movimiento antiOtan y antimilitarista (Joni D., 2010: 60).

El período entre 1985 y 1987 es considerado el de mayor popularidad del punk a nivel del estado español, sobre todo a partir del denominado Rock Radical Vasco<sup>103</sup>. Muchos

---

<sup>101</sup> Conjunto inglés de punk y punk-*hardcore* con una gran influencia entre 1977 y 1982 en estilos como el *crust* o el *gringcore*. (Cogan, 2006: 60)

<sup>102</sup> En un cambio de la vestimenta y los peinados asociados a lo que Hedbige (2004) consideraría una “estética subcultural” punk, como hemos comentado en el capítulo 1.

<sup>103</sup> También conocido como Rock Radical Vasco, era un movimiento musical heterogéneo surgido en Euskal Herria cuya duración fue desde mediados de la década de los años 80 hasta principios de la década de los años 90. Estilísticamente era heterogéneo, ya que había bandas de punk, de *heavy metal*, de *ska*, de *reggae* y de *rock* urbano. El nombre fue ideado por el manager de uno de estos conjuntos y el fundador de la compañía más representativa del movimiento. Algunas bandas rechazaban ser englobados en esta

conjuntos musicales vascos englobados bajo esta denominación actuaron en numerosas ocasiones en Barcelona, tanto en eventos puramente musicales como en otros con un mayor o menor trasfondo ideológico. Algunas de estas bandas vendieron decenas de miles de fonogramas en el estado español tocando un punk influenciado principalmente por el punk inglés.

Poco a poco el *hardcore*-punk “subía posiciones” al comenzar el segundo lustro de la década de los años 80 en Barcelona, como dice Mercadé (2011), haciéndose cada vez más popular, tocándose y escuchándose cada vez más, especialmente en el período 1985-1987 (según datos sobre el número de conciertos extraídos de la cronología existente en Joni D., 2010). Otros subgéneros del rock como los relacionados con el revival del rock de la década de los años 60 como por ejemplo el *Paisley Underground*<sup>104</sup> o el Nuevo Rock Americano<sup>105</sup> llegaban a Barcelona y encontraban músicos interesados en interpretarlos, así como público interesado en escucharlos, creándose una escena musical, mientras que la popularidad del ya establecido *trashmetal*<sup>106</sup> iba en aumento (observación participante no registrada).

Recién iniciada la década de los 90 se crearon varias compañías discográficas independientes, siendo las más importantes para la trayectoria el punk y el *hardcore* hecho en Barcelona L’Illa, Bcore Records y Tralla Records, aunque no las únicas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que en la década de los años 90 se produjeron dos acontecimientos que cambiaron tanto la escena mundial del punk y el *hardcore* como la local barcelonesa. Estos acontecimientos fueron por un lado el éxito de Nirvana, que en 1992 llegó a número 1 de las listas de los EEUU, lo que significó una mayor popularización de los sonidos más *underground* y alternativos, asimilados durante una época por la corriente mayoritaria de la música pop, pasando una parte de bandas de este circuito a grabar con discográficas multinacionales y habituándose el gran público a

---

denominación. (Babas y Turrón, 2011: 236). Como vemos, es un caso llevado al extremo de lo expuesto por Negus (2005) sobre la construcción de un género musical por la industria.

<sup>104</sup> Estilo musical de mediados de la década de los años 80 basado en un revival de los sonidos psicodélicos de la segunda mitad de la década de los años 60. Fue perdiendo su popularidad a finales de la década. <https://www.allmusic.com/style/paisley-underground-ma0000012089>

<sup>105</sup> Término principalmente por la prensa musical española sobre la segunda mitad de la década de los años 80 para denominar a un conjunto de grupos norteamericanos con estilos musicales que iban desde el *paisley underground* hasta el rock alternativo con raíces más o menos rockeras.

<sup>106</sup> Estilo surgido a mediados de la década de los años 80 y derivado del *metal* pero con influencias *hardcore* y punk (Shuker, 2009: 165-6).

este macrogenero, y por otro la popularidad de conjuntos norteamericanos de pop-punk y *hardcore* melódico que, especialmente a mediados de la década, influenciaron a la escena barcelonesa (Ros, 2019 y observación participante no registrada).

Tralla Records a lo largo de sus 11 años de existencia iniciada en 1991 tuvo tres líneas estilísticas, “una *hardcore*, otra *ska* y una tercera mestizaje”, de acuerdo a lo que algunos de sus fundadores contestaron a una entrevista realizada por la revista musical gratuita Mondo Sonoro en 1999<sup>107</sup>. El “mestizaje musical” es el termino con el que se llamaba en Barcelona a un conjunto de bandas que desde mediados de década de los 90 fusionaban diversos elementos, entre ellos la rumba catalana, el *reggae* y el *ska*, el *hip-hop*, diversos subestilos de la música latina como el son o la cumbia, el rock y diversos estilos electrónicos, especialmente electro y *drum&bass*. Por su parte el *ska* ha sido popular en Barcelona y por extensión en Cataluña desde mediados de los años 80, con conjuntos pioneros como Skatalà (Fernández Monte, 2012:198). En cuanto a la línea más *hardcore*, su producción estaba centrada por un lado en el punk más de barrio, y por otro en el *hardcore-punk*, a lo que hay que sumar la reedición de discos en vinilo considerados clásicos del punk y el *hardcore* barcelonés (Último Resorte, Kangrena, Subterranean Kids o Anti/Dogmatikss).

Bcore Disc empezó su producción discográfica en 1990 dedicando especial atención a los nuevos conjuntos barceloneses de *hardcore* melódico, como Corn Flakes, que atrajeron a un público universitario y adolescente, alejando al punk y el *hardcore* de los barrios, lo que les valió la acusación de “pijocores” y “vendidos” (Viana, 2018). Como nos dice Montse (43 años, aficionada, profesora de secundaria) sobre esta controversia “en Barcelona había la gente Bcore y la antiBcore”. Posteriormente la discográfica prestó especial atención a otros subestilos del *hardcore* y del punk como el *emo-punk*, y a bandas más influenciados por el *hardcore-punk* de la década anterior —lo que en la época se empezó a llamar *hardcore old school*— como 24 Ideas o X-Milk. También impulsó la revista *Reptil zine* (1991—1994) inicialmente dedicada al *hardcore*. El sello fue afianzándose y evolucionando, y con el cambio de milenio se centró en una serie de bandas que se han englobado dentro del género-paraguas del *indie rock* (Crespo, 2016), bandas de *post-hardcore*, de garaje, o surf instrumental. En la actualidad edita grabaciones de bandas principalmente de estos subestilos, así como reediciones de

---

<sup>107</sup> 29 de octubre de 1999, MondoSonoro entrevistas. Discográficas independientes: Tralla Records. [mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-tralla-records/](http://mondosonoro.com/entrevistas/discograficas-independientes-tralla-records/).

bandas de punk y *hardcore old school* de la década de los años 80 y 90, y ha reducido mucho su trabajo con conjuntos actuales de punk y de *hardcore* (Crespo, 2016).

Las bandas de punk y del *hardcore* continuaron surgiendo y la EBPHC siguió funcionando sin necesitar ser el foco central o exclusivo de estos sellos o de revistas especializadas en rock. Por otra parte, desde 1994 la música electrónica fue ganando poco a poco aficionadas y aficionados en Barcelona. Al recordar esto, uno de los informantes —Sergi (47 años, baterista, marmolista) nos comenta que durante el segundo lustro de la década de los años 90 del siglo pasado “hubo un momento en que hubo un *impasse* de 5 o 6 años en que desapareció todo tipo de música y solo había música electrónica”, y también nos dice que “esa época estuvo bien, fue una revolución en todos los sentidos, lástima que puteara al resto de músicas”.

El final de la década de los años 90 también está caracterizado por la lucha alrededor de la ocupación de diversos edificios en desuso para su utilización como centros sociales ocupados autogestionados (en adelante CSOA) como por ejemplo el cine Princesa (1996), Can Vies (1997-hasta el momento actual), El Palomar (1997-2002), la Hamsa (1996-2004), el Pati Blau (1998-2004) o La Makabra (2000-2006)<sup>108</sup>. En este panorama barcelonés de lucha social vuelven a surgir conjuntos punk con influencias de lo que algunos han llamado “punk ibérico” o “punk patatero”<sup>109</sup>, como hemos comentado de gran popularidad en España en la década de los años 80 (Frutos, 2012).

El revival del “punk ibérico” en Barcelona a finales de la década de los 90 y principios de este milenio estuvo protagonizado por bandas como Kartón de Vino, Elektroduendes, Eskupe o Mordazas. En cuanto al *hardcore*-punk una parte de los músicos y músicas se decantan por un *hardcore* rápido, en lo que se denomina *Youth Crew*, con una ética muchas veces *straigh-edge*<sup>110</sup>, con bandas como E-150 o Cinder dejando atrás las

---

<sup>108</sup> Sobre la ocupación de edificios en la época, ver Cinema Princesa (s.f.) En Wikipedia. [https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinema\\_Princesa](https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinema_Princesa)

<sup>109</sup> La denominación de “punk patatero” es utilizada de forma reivindicativa en el disco de directo de la Polla Records *En Directo* (1988), aunque tiene igualmente un sentido peyorativo algo despectivo. Con ella se hace referencia a un punk rural, cantado en castellano o en otro idioma de la península, generalmente con influencias del punk inglés, tocado generalmente con escasa pericia técnica y poco seguidor de corrientes y subgéneros estilísticos más actuales. Por otra parte, era una denominación despectiva utilizada por algunos miembros de bandas de *hardcore* melódico barcelonés de comienzos de la década de los años 90 para el punk español de la década anterior (observación no registrada).

<sup>110</sup> El *straight edge* es un estilo de vida y una ética relacionado con algunos subestilos del *hardcore* punk norteamericano y con la *youth crew*, especialmente a partir de mediados de la década de los años 80 del siglo pasado. Sus seguidores se abstienen de tomar drogas, ya sean legales como tabaco o alcohol como

influencias más metálicas (Frutos, 2012) y otra parte por un *hardcore*-punk más relacionado con el movimiento libertario con bandas surgidas alrededor del Ateneo Libertario del Besós como Otan, Über o Invasión, como cuenta Arcadi (Mus, 2016). También hay que señalar, como nos comentó Enric (40 años, guitarrista, técnico documentalista), la proliferación de bandas neo-*crusties* y *d-beat*<sup>111</sup> surgidas con el revival de estos subgéneros.

La característica más significativa de la segunda década del s. XXI en la EBPHC es el eclecticismo, como nos comenta Arcadi (27 años, guitarra, montador de escenarios). Existen bandas que tocan *hardcore*-punk de raíz norteamericana de la década de los 80 y de los 90, con mayor o menor implicación política. Algunas bandas de lo que antes hemos denominado de “punk ibérico”, popular a comienzos del milenio, siguen activas. También en las entrevistas ha surgido la clasificación como subestilo o subgrupo<sup>112</sup> dentro de la escena *hardcore* del *straight-edge* más *youth crew* en sus diversas variantes, y el *street punk*. Los entrevistados nos hablan igualmente de un subgrupo de la escena basada en el pop-punk<sup>113</sup> o el punk-rock derivado de los Ramones, con bandas que generalmente gravan para la discográfica Picnic Records, y de una subescena neo-*crusty*

---

ilegales, y evitan las relaciones sexuales sin implicación emocionales. En muchos casos sus seguidores también siguen una dieta vegana. (Haenfler, 2004; Tsitsos, 1999: 402-5). Según Haenfler, (2004: 428) el *straight edge*, sin ser político en cuanto protesta social, lo es en cuanto llevar lo político a la vida cotidiana y personal

<sup>111</sup> EL *D-beat* (también llamado *discore*) es un subgénero o subestilo de origen inglés del *hardcore*-punk, basado en un tempo de batería rápido. Surgido el año 1982, recibe su nombre del conjunto inglés Discharge, ya que su sonido es deudor de la primera época de esta banda (Cogan, 2008: 82)

El *crust punk* es un subgénero que tiene influencias del anarcopunk de bandas de la década de los 80 del siglo pasado como Crass, así como del metal más extremo. Su sonido se basa en bajos pronunciados y un sonido crudo y sucio, con un ritmo rápido, guitarras saturadas de distorsión y voces guturales gritadas. En cuanto a su ideología, aboga por los derechos de los animales, el veganismo y el anti-capitalismo, estando especialmente asociado con la vida comunal en *squats* (Cogan, 2008: 65).

<sup>112</sup> Tomamos la denominación de *subgrupo* de Tsitsos (1999) que la utiliza para referirse a tres segmentos de la escena punk norteamericana: el punk político, el punk apolítico o “borracho” y el *hardcore*. Con esta clasificación Tsitsos subraya un origen común, la posibilidad del trasvase de miembros entre un subgrupo y otro, y señala la asistencia de miembros de diferentes subgrupos al mismo concierto.

<sup>113</sup> El pop punk es un subestilo del punk que combina a este con el pop, tanto en las melodías, especialmente en las armonías vocales, como en la temática de las letras, que hablan más de temáticas típicamente adolescentes como las chicas y las rupturas amorosas, en un formato de canción típica del pop de entre dos y tres minutos. Aunque el pop ha influenciado al punk desde sus orígenes, este subestilo se popularizó a principios de la década de los 90 del siglo pasado a partir de bandas norteamericanas, y ha tenido una fuerte popularidad, que se ha traducido en una comercialización extrema, muchas veces a través de las grandes compañías discográficas multinacionales, lo que por otra parte ha dado un cierto tono peyorativo al término (Cogan, 2008: 242-3). Es un extremo del *continuum* sonoro de la escena musical punk global, así como de la barcelonesa, que iría del pop punk al *hardcore*.

D-beat que mantiene su popularidad<sup>114</sup>, lo que hace que hasta una banda punk como Kartón de Vino cante irónicamente que “el D-beat está de moda”.

Como vemos, en la EBPHC conviven subestilos musicales originados en diferentes épocas, superposiciones estilísticas claras y metareferencias. Es remarcable la autorreferencialidad de la escena, la percepción de sus miembros de esta fragmentación y la influencia de esta fragmentación sobre sus prácticas, como se aprecia en las entrevistas, en las participaciones observantes y en los materiales escritos analizados.

La fragmentación estilística actual de la EBPHC fue valorada negativamente por Enric al ser entrevistado. Por el contrario, Arcadi, con una visión más optimista, nos respondió que aún la fragmentación “hay una escena punk en Barcelona muy activa. Con una escena me refiero a que hay muchos conjuntos musicales, sitios donde tocar, gente sacando material, sacando discos, gente montando conciertos, fanzines...”. Sobre cómo concebir esta fragmentación, esta compartimentación como una escena unificada, nos comentó que

hay cosas que nunca me han gustado, a mí el *crust* nunca me ha gustado especialmente, pero yo iba a todo. Y como yo, muchísima gente, íbamos a todo [...] entendíamos el punk como una cosa mucho más amplia, y cada una de estas [se refiere a lo que denominamos subestilos o subgrupos] era pequeños compartimentos con una forma propia de ver el punk, pero todos nos conocíamos. La escena ha sido muy grande en Barcelona, muy grande, creo que a veces a la gente le cuesta un poco de imaginar lo grande que puede haber llegado a ser, porque yo he ido a conciertos en el Casal Guinardó de grupos solo locales en los que había 500 o 600 personas, que yo creo que es muy bestia, y así durante cada fin de semana, y entonces claro, una cosa tan tocha<sup>115</sup> da pie a que hayan pequeños ambientillos un poquito más separados. Pero yo entiendo que todo eso era un conjunto de cosas completamente relacionadas. Todos tocábamos en centros sociales ocupados (Arcadi. 13 de diciembre, 2016. CSOA).

La EBPHC, como vemos, ha ido fragmentándose con y a raíz de los cambios musicales e ideológicos en el tiempo, una fragmentación que puede considerarse un modelo común de transformación en muchos géneros y estilos musicales: consolidación-fragmentación-creación de nuevos géneros o subgéneros, con mayor o menor grado de

---

<sup>114</sup> Una popularidad ceñida estrictamente a la escena punk, aunque en un ejercicio reflexivo e irónico una banda punk como Kartón de Vino cantaba irónicamente que “el D-beat está de moda”.

<sup>115</sup> “Tocha” tiene aquí el significado de “muy grande”.

mestizaje con otros subgéneros (Shuker, 2009: 146-9, 165). La EBPHC fue uniforme y únicamente punk desde el 1977 al 1984, año en el que con la entrada del *hardcore* se produjo una primera fragmentación, y desde ese momento no ha dejado de dividirse y transformarse aún compartir un mismo origen, tocar en los mismos lugares, grabar en los mismos estudios y ser editados por las mismas discográficas, y pasando personas músicas y miembros del público de un género o estilo musical a otro sin ningún tipo de conflicto. Siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos considerar a la escena como rizomática (1997: 11-18).

En cuanto a los medios actuales de comunicación de la EBPHC, podemos nombrar a *Fuck the Bastards* o *Tratamiento de Shock*, ambos programas de Radio Bronka, a *Colores de Guerra*, de Radio Contrabanda, y al podcast *El Ecualizador*. También es remarcable el programa televisivo *Y tú ké miras gilipollas!*, con 45 capítulos desde febrero del 2011 a noviembre del 2014 emitidos inicialmente en LaTele, una televisión comunitaria que “ocupó” el canal 37 de la TDT<sup>116</sup>. Este programa es parte de un corpus de videos que forman el canal de You Tube Punkike Punk, más de 5.000<sup>117</sup> videos de canciones interpretadas en directo, en conciertos de punk y *hardcore* de todo tipo realizados en su gran mayoría en Barcelona entre febrero del 2005 al febrero del 2017. Los videos tienen generalmente la misma duración que las canciones, entre un minuto y 4 minutos, y han sido grabados en más de un millar de conciertos.

Pero el medio de comunicación más tradicional y representativo de la EBPHC es el fanzine, “un medio de comunicación independiente que se rige únicamente por los gustos y las predilecciones del autor o los autores, y basa su existencia y continuidad en la autogestión”, sin depósito legal y generalmente con una periodicidad y distribución irregular (Turrón y Babas, 1995: 15). Un fanzine está realizado por y para los aficionados y las aficionadas a un tema, sin ánimo de lucro (Aymeric, 1990: 11). Es, según Turrón y Babas (1995: 19), una forma de autoexpresión y de comunicación de saberes y experiencias. Abordamos más extensamente su importancia en la EBPHC en el apartado 3.3.4.

---

<sup>116</sup> Se pueden ver en el canal de You Tube Punkike Punk [https://www.youtube.com/playlist?list=PLM9MSpg8smP6dcl9yzvs3aYZG\\_wRSwXk0](https://www.youtube.com/playlist?list=PLM9MSpg8smP6dcl9yzvs3aYZG_wRSwXk0)

<sup>117</sup> Dato obtenido en el mismo canal en fecha 22 de septiembre de 2019.

### 3.3.1 Los integrantes de la escena *hardcore* y punk barcelonesa

Es extremadamente difícil decir el número de personas que forman las EBPHC, dada la fragmentación estilística y los múltiples espacios donde se desarrolla su actividad. Nuestras participaciones observantes se realizaron generalmente en CSOAs y en algunas pequeñas y medianas salas de concierto, no en las grandes salas de concierto barcelonesas como Apolo o Razmatazz<sup>118</sup>. Aun así, y adelantándonos al siguiente apartado, decir que el evento más poblado observado en esta investigación tenía una asistencia de unas 350 personas.

Una forma de tener una idea aproximada sobre el número de personas interesadas en esta escena es analizar las páginas de Facebook que se centran en ella. Así, la página *Cosas punks que pasan en Barcelona*<sup>119</sup>, focalizada en todo lo relacionado con el punk que ocurre en Barcelona, tiene 9.159 miembros; *Conciertos HC/punk en Barcelona*<sup>120</sup> tiene 5.242 miembros; mientras que *Barcelona Hardcore Punk (Ayer, Hoy, Siempre)*<sup>121</sup>, grupo de Facebook principalmente centrado en la recuperación de material gráfico —especialmente carteles de conciertos— y audiovisual sobre la EBPHC desde sus inicios a finales de la década de los años 70 hasta la década de los años 90 aunque abierto a la escena actual, tiene 4.109 miembros.

Consideramos, en una estimación empírica, que la media de edad de las personas asistentes al concierto, músicos, músicas y audiencia es cercana a los 30 años, como expondremos más detalladamente en el siguiente capítulo. Entre nuestros entrevistados el factor del incremento en la EBPHC de la media de edad es visto con preocupación. Edgar (22 años, guitarrista y cantante, desarrollador de software), uno de nuestros informantes más jóvenes, nos dice que en el conjunto musical con el que toca

---

<sup>118</sup> Aún la relativa relevancia del dato, decir que a los Festivales Barna & Roll, centrados en el punk y en estilos como el *hardcore* melódico o el *street* punk, asisten más o menos entre 4.000 y 5.000 personas. Por otro lado, y como me comenta Roger, la persona que me ha dado el dato aproximativo, “muchas de ellas no son consumidores habituales de conciertos de punk, mucha gente va a estos festivales porque hay que ir”, a lo que hay que sumar que, dado el eclecticismo —dentro del género— de estos festivales, se reúnen personas de diferentes gustos musicales. En otras palabras, todas estas personas “musiquean” durante este festival, pero es difícil discernir cuántas de estas personas son habituales en los conciertos de la escena barcelonesa del punk y el *hardcore*-punk (Roger, comunicación personal).

<sup>119</sup> <https://www.facebook.com/groups/346931095396310/>

<sup>120</sup> <https://www.facebook.com/groups/1378434452404048/>

<sup>121</sup> <https://www.facebook.com/groups/683284148384983/>

tenemos la manía esta de... o quizá la tengo solo yo... la gente joven, porque creemos que no hay relevo generacional, y nos parece importante eso. Yo le doy mucha importancia a que falta gente joven, y creo que un problema viene por allí, por la falta de gente joven. A mí es que me hacen mucha ilusión los conciertos que hay gente joven, que hay chavales de mi edad, porque normalmente no hay (Edgar, 10 de noviembre, 2016. Bar en la calle Tallers).

Arcadi considera al mismo Edgar como “uno de los últimos en entrar” a la escena y nos dice que tiene la sensación de que no hay “gente joven”. De igual opinión es Rubén (35 años, cantante, gestor de viajes), para quien

falta un relevo generacional, si te fijaste en el concierto del domingo habría unas 100 personas, 120 o así como mucho, y te puede asegurar que había muy poca gente por debajo de 25 años. Se podían contar con las manos. La media sería 32 o 33 años, algo así (Arcadi, 8 de noviembre, 2016. Cholatería).

Igualmente, Esther (39 años, guitarrista y cantante, trabajadora en una imprenta) nos dice que actualmente, cuando organizan conciertos en el CSOA del que forma parte, la persona más joven de las organizadoras cooperantes tiene 25 años, y se pregunta dónde están las jóvenes. Además, nos comenta la alegría que le representa la asistencia de personas jóvenes a los conciertos que organizan. Aranza (33 años, guitarrista, técnica en una fundación) reafirma esta apreciación de falta de personas jóvenes en los conciertos y en la escena en general, comentándonos que cuando ella llegó a Barcelona, hace 8 años, las personas más jóvenes eran un grupo de mujeres de 20 años que actualmente son parte activa de la escena, pero que ahora mismo no conoce a personas involucradas de esa edad. Para Aranza eso significa que no hay un relevo generacional.

La persona más joven entre nuestros informantes es Pau (18 años, guitarrista, desempleado). Según nos dice, en su entorno de conocidos y conocidas de su edad solo él y sus amigos tocan en un conjunto de punk, y nos comenta que es algo inusual entre personas jóvenes y que parte de los amigos y amigas con los que sale prefieren tocar en una banda de *ska*, que es lo que les gusta. También en diversas conversaciones informales ha surgido el tema, achacándose el problema por parte de algunos de nuestros interlocutores a la amplia oferta de ocio dedicada a las personas jóvenes.

Este aumento de la edad es patente por otro lado al prestar atención a las personas adultas maduras que asisten a los conciertos. Roger nos dice que es fácil encontrarse con personas de su edad —53 años— en los conciertos, y que las mayores de 40 años, adultas medias, son abundantes. Esto coincide plenamente con mis observaciones, en

las que las personas adultas medias (40 a 50 años) son numerosas, así como, aunque en un número mucho menor, las adultas maduras (50 a 60 años). Francesc (36 años, guitarrista, empresario), en una utilización no muy correcta del término “generación”, al hablar de uno de sus últimos conciertos con una banda de los años 80 con cierta popularidad, nos dice que “había como tres generaciones... había gente de 16 años, había gente de 30, y había gente de cuarenta y largos o 50”.

La perdurabilidad de la escena barcelonesa, más de 35 años, permite la incorporación gradual de personas en diferentes momentos y a diferentes edades a lo largo de todo este tiempo, así como las pertenencias de larga duración, lo que conlleva una convivencia de grupos de edad, aunque como veremos también podemos relacionar subestilos del punk y el *hardcore* con grupos etarios. Por otra parte, cada vez hay menos personas jóvenes que se incorporan a la EBPHC. En nuestra opinión, esta baja incorporación está sujeta a la existencia de otras escenas musicales que pueden ser más atractivas y más novedosas, muchas de ellas virtuales (Bennet y Peterson, 2004: 10-12) o con mayor presencia de lo virtual. Un ejemplo pretérito de esta competencia nos fue comentado por Sergi, como hemos expuesto anteriormente, al subrayar la popularidad en la segunda mitad de la década de los años 90 de la música electrónica y especialmente de las *raves*<sup>122</sup>, lo que supuso un descenso de la popularidad del punk y el *hardcore*.

Basándonos en las informaciones obtenidas podemos afirmar que los niveles de formación reglada entre las personas miembros de la EBPHC son muy diversos, encontrándonos desde personas con niveles de Enseñanza Secundaria Obligatoria a personas con doctorados. En cuanto al aprendizaje musical, la gran mayoría han adquirido sus habilidades musicales de forma informal, son autodidactas que han empleado su ocio en divertirse, en salir de su monotonía y en desarrollar una parte de su personalidad (Dumazedier, 1971: 20-1, 35), aunque alguna de ellas las ha adquirido de forma formal y/o técnico en clases de actividades extraescolares durante su infancia o preadolescencia o con profesores particulares. Algunos miembros de las familias – padres y madres, hermanas y hermanos mayores— suelen ser en mayor o menor grado aficionadas a diferentes estilos musicales populares, rock, folk.... No es extraño que estas aficiones abarquen al *heavy metal* o el punk, especialmente entre los familiares de las personas informantes más jóvenes.

---

<sup>122</sup> Las *raves* son sesiones de baile de música *dance* realizadas fuera de las discotecas, en lugares no convencionales (Thornton, 1996: 47) como prados, bosques o fabricas abandonadas.

En referencia a la cuestión del género y el sexo son datos a destacar que el número de mujeres observadas con respecto al total del público es de una tercera parte de este, mientras que entre el 5% y el 10% de las personas músicas observadas son mujeres. La menor presencia de mujeres se constata en casi todas las escenas punk y *hardcore* que han sido objeto de estudio (Driver, 2011; Tsitsos, 1999) y es una cuestión central en otros trabajos académicos que abordan la escena barcelonesa del punk (García Fernández, 2011). Aún la existencia de algunos conjuntos formados íntegramente por mujeres o en que la mayor parte de las personas músicas son mujeres y su presencia visible como público, todas nuestras informantes opinan que su número es escaso, especialmente si hablamos de mujeres músicas. Por otra parte, tanto Edgar como Arcadi, que han realizado giras con sus bandas por Europa, consideran que en comparación con otras ciudades europeas la presencia de mujeres en la EBPHC es bastante alta, mientras que, aunque en el *hardcore* también hay una parte del público que son mujeres, las músicas y organizadoras en este género musical son casi inexistentes. Así, Arcadi nos comenta que

la escena *hardcore straight -hedge* básicamente es una cosa de tíos. Sí que es verdad que hay chicas que han hecho cosas y tal. Pero si me preguntas por un grupo de *hardcore straight* de Barcelona donde toque una chica no sabría decirte ni uno. La escena punk de Barcelona, y esto lo digo yo también habiendo viajado tocando con grupos y tal, es especial en este sentido, hay muchas mujeres. Siempre las ha habido, siempre, y yo creo que es también parte de la vitalidad, porque es transversal, me refiero no es... Te quiero decir que ha generado un espacio seguro para las mujeres, un espacio donde expresarse, y eso aporta cosas. Y la hace destacar de otros sitios. Yo creo que ha llegado a un tope, un momento que han dejado de haber tantos grupos [de chicas], pero que hasta ese momento se ha ido a más. Cada vez había más implicación de mujeres, más tías montando grupos, incluso de grupos que eran todo solo chicas, esto hace 15 años o más no era lo normal, pero hace 12 años esto ya existía, había muchas tías en los conciertos, tías que al igual no tocaban en bandas pero hacían otras cosas, que los montaban, que hacían la comida para los grupos, chicas que hacían fanzines, que estaban implicadas en el punk... yo creo que un poco ha ido a mejor. Por suerte (Arcadi. 13 de diciembre, 2016. CSOA).

Esta opinión es confirmada por Rubén, organizador de conciertos y cantante de una banda de *hardcore*, aunque no es tan positivo sobre la presencia de mujeres en el punk, ya que la encuentra algo forzada y en bastantes ocasiones sujeta a labores de infraestructura y avituallamiento, remarcando el rol de género asignado a las mujeres (Martín Casares, 2006: 51). Pero tanto Rubén como Arcadi introducen en su discurso sobre el género en la escena un factor temporal importante: el aumento en la presencia

de las mujeres en la EBPHC se produjo sobre todo desde el cambio de siglo. Analicemos esta cuestión de forma más detallada.

Roger (53 años) y Silvia (51 años, aficionada, auxiliar administrativa) nos comentan que la presencia de mujeres entre el público durante la década de los años 80 del siglo pasado era prácticamente inexistente. Silvia recuerda asistir a conciertos y ser la única mujer entre la audiencia. Esto fue poco a poco cambiando a lo largo de la década de los años 90, no resultando tan extraña esta presencia. Según Roger, con el cambio de década y de milenio y con la irrupción en la escena del *emocore* y la influencia del rock y el pop independiente sobre una serie de conjuntos arropados por el sello Bcore —algo que hemos comentado en el apartado anterior— el número de mujeres que asistían a conciertos de este subgénero musical aumentó, una opinión que es apoyada por Enric al relacionar este aumento con la creciente pluralidad estilística dentro de la escena de la época.

Los y las informantes están de acuerdo en apuntar que este incremento de la presencia de mujeres es igualmente producto de un trabajo en el punk y el *hardcore*-punk de concienciación y construcción de espacios más favorables a esta presencia, relacionados con los CSOA y los *squats* y con el auge de determinados movimientos sociales y colectivos asociados al feminismo. Según Silvia y Esther, mientras que la presencia de mujeres como público se incrementó especialmente en el segundo lustro de la década de los años noventa, no es hasta entrada la primera década de los años 2000 que la presencia de mujeres músicas en la EBPHC aumenta notablemente.

Por otra parte, el segmento de la escena más centrado en el *hardcore straid-edge* o *young crew* fue creciendo con una presencia exigua de mujeres, con algún momento en que esta fue más numerosa, mientras que en la actualidad la presencia de mujeres es más escasa en cuanto a público que en otros subgrupos y prácticamente inexistente en cuanto a mujeres miembros de conjuntos musicales. Según nuestras observaciones, es algo que también ocurre —y especialmente en cuanto a los músicos, todos o casi todos hombres— en el subgrupo del *street-punk* barcelonés. Algunas personas miembros del subgrupo del *hardcore young crew* nos comentan que puede que el clima no sea el apropiado, o que simplemente a las mujeres más jóvenes no les gusta este subgénero musical. Montse nos da su opinión sobre este hecho y el porqué a ella, con gustos musicales que pueden asimilarse fácilmente a este subgénero musical, no le gusta asistir a este tipo de conciertos. Para Montse hay por una parte una reproducción no discutida

de patrones sociales normativos relacionados con el género y el sexo, en este *hardcore* “de raíz americana vinculado con el *straight edge*” como ella lo denomina, ya que

la exaltación del cuerpo como herramienta de expresión se vincula a la fuerza, y la fuerza se vincula a un género determinado. Y eso está clarísimo. Entonces, si quieres entrar en este juego, has de vincular tu cuerpo a la fuerza y entonces decir “yo soy como de este género”. Entonces entras en un discurso que no me interesa en absoluto. Y eso en los [años] noventas, como se movía más otra onda, era al contrario, y a veces creo que nos pasamos, nos pasamos en.... en exigir... era eso que te decía, ¿sabes? Antes de que me agredas te agredo yo. Y hubo momentos donde había sectores femeninos que eran molestos, porque éramos muy “porculeras”<sup>123</sup>, visto ahora, y momentos que los tíos estaban así como cagados, porque “no me toques, no me mires, no me hables”.... (Montse. 21 de abril, 2017. Su domicilio).

Vemos como Montse en cierta manera utilizó en su momento los mismos códigos masculinos que ahora rechaza, códigos que impregnan toda la EBPHC, para “entrar en este juego”. Según García Fernández (2011: 41-2), estas son estrategias de masculinización con el fin de “demostrar su autenticidad y ser tomadas en serio” como mujeres punk. Aunque estas estrategias no tienen por qué implicar transformaciones identitarias individuales, si hacen necesaria la adopción de comportamientos, estéticas y maneras de participar y relacionarse relacionadas con la masculinidad. Como nos dijo Montse esto, aparte de permitirle ganarse su derecho a ser miembro de la escena, sirvió para que en su generación la presencia femenina no fuera tan rara, además de crear vínculos entre las mujeres que asistían a los conciertos. La creciente existencia de colectivos feministas —en uno de los cuales Montse estaba involucrada— en la década de los años 90 hizo que en los CSOA se intentara controlar tanto los conciertos como lo expuesto en ellos, realizando críticas sobre letras y comportamientos considerados misóginos y machistas, llegando a impedir la actuación de determinadas bandas y la distribución de sus grabaciones (observación no registrada).

Igualmente, según nuestras observaciones esta participación femenina es más baja en los conciertos de grupos, tanto barceloneses como internacionales, formados en las décadas de los años 80 y los años 90, algo que analizaremos más detenidamente en el siguiente capítulo al tratar al concierto en la EMPHC.

Los informantes, al ser preguntados por su clase social de origen, se declaran pertenecientes a familias de clase baja, media baja y media alta. Por nuestra experiencia

---

<sup>123</sup> Con este adjetivo se refiere a muy molestas e incordiantes.

en la EBPHC y por la información obtenida en las entrevistas afirmamos que los miembros de esta provenientes de familias de clase alta son escasos, aunque hay casos. Los estudios de sus padres en ocasiones son universitarios, pero abundan las personas con progenitores que han cursado enseñanza secundaria o grados básicos.

La mayoría de las personas miembros de la escena son de origen barcelonés o de pueblos más o menos cercanos a Barcelona. Por otra parte, hay un importante contingente de personas que son de otras partes del Estado español, de Alicante, Bilbao, Gijón, Granada, Toledo o Valencia, venidas a Barcelona principalmente por motivos laborales o académicos, pero también por la misma escena punk, ya que esta puede llegar a tener un peso fundamental en su elección y en algunos casos ser el motivo central en su decisión de instalarse en Barcelona (Carlos, comunicación personal; Raul, comunicación personal).

Existe un numeroso grupo de personas migrantes latinoamericanas, principalmente argentinas, chilenas, colombianas y chilenas, miembros desde principios de esta década e incluso antes de conjuntos de punk, postpunk y *hardcore* radicados en Barcelona, como por ejemplo Los Dólares, Belgrado, Terror y Miseria, Deportados del Bar, B.e.t.o.e. o Piñen. Las personas migrantes latinoamericanas son especialmente numerosas entre la audiencia cuando algunas bandas latinoamericanas —especialmente argentinas, brasileñas, colombianas y mexicanas— vienen de gira por España o Europa y tocan en Barcelona. Las personas latinoamericanas o a las que les gustan estas bandas tienen como canal de información en Internet la página de Facebook “Cosas Punk de Latinos en Barcelona”, con 452 seguidores<sup>124</sup>.

En los conciertos frecuentemente se observa la presencia de personas europeas no españolas —excepcionalmente asiáticas— tanto migrantes residentes como turistas o viajeras que vienen a Barcelona entre otros motivos por la escena punk local. En cuanto a las primeras, hay que tener en cuenta las posibilidades de trabajo y estudio en Barcelona, y por otra parte la existencia de *squats* que pueden esporádicamente ser lugares para realizar conciertos, pero que después de realizados autolimitan su visibilidad, volviendo a su función residencial original. Una buena parte de los conciertos que se realizan en estos *squats* están organizados por personas punks europeas — francesas, inglesas, alemanas, polacas...— que han migrado y se han

---

<sup>124</sup> Facebook.com/CPLB2019

instalado a vivir en Barcelona por períodos más o menos largos de tiempo. Estas personas, aun temporalmente, forman parte de la EBPHC durante su residencia en Barcelona, ya que algunos de ellos se integran en o forman conjuntos musicales y, como hemos comentado, realizan actividades en ella.

Barcelona es una ciudad turística, de turismo urbano y cultural (Jiménez y Prats, 2006; López Palomeque, 2015) en la que la EBPHC es un bien cultural, a experimentar y consumir. Desde nuestro punto de vista, estos turistas interesados en el punk, aunque “musiquean”, no puede decirse que formen parte de la EBPHC, o mejor dicho forman parte de la escena de forma muy limitada en el tiempo, ya que su permanencia en la ciudad es reducida y no realizan actividades relacionadas con la EBPHC, más allá de puntualmente asistir a algunos conciertos y comprar algunos bienes y objetos de consumo cultural.

La EBPHC ha sido frecuentemente documentada en numerosas revistas y fanzines de diversos países. En este aspecto, podemos señalar su presencia, o mejor dicho de la presencia de una parte de la escena punk y *hardcore* barcelonesa en el fanzine *Maximumrocknroll* (MRM), editado desde el año 1982 en San Francisco<sup>125</sup> y considerado uno de los más importantes y más longevos fanzines de distribución mundial, con una tirada de 4.000 ejemplares y distribución en veintiún países. Desde sus inicios, concretamente desde su número 3 de junio de 1983, en este fanzine especialmente conocido por su cobertura escenas locales de punk de todo el mundo<sup>126</sup> se ha documentado de una forma u otra la EBPHC, al principio incluida en artículos sobre la escena del punk español. Esta documentación y exposición se ha incrementado en los últimos 10 años, en especial desde el 2007, convirtiendo a Barcelona en un destino a visitar por las personas interesadas en el punk y el *hardcore*.

Los comentarios sobre la ciudad de los articulistas y las músicas y músicos entrevistados que aparecen en la revista son elogiosos, por ejemplo, “Barcelona estaba llena de turistas hasta el punto de que casi me vuelvo loco [...] Pero en Barcelona es posible deambular erráticamente, y de repente das con estos edificios increíbles o una escultura loca en un parque” (Magig, 2015: 21), o “Mallorca es la tercera de las cuatro escenas punk en mejor forma en España en este momento. La primera es Barcelona, que

---

<sup>125</sup> *Maximumrocknroll* (s.f.)<https://en.wikipedia.org/wiki/Maximumrocknroll>

<sup>126</sup> *Maximumrocknroll* no is noize webzine (s.f.). Descargado de <https://www.noisnoize.com/es/mrr-maximumrocknroll-2/>.

también es la mejor de Europa, por eso nos atrae y vamos a vivir allí siempre que podemos” (Jan y Frutos, 2015: 49), “incluso Barcelona, esa ciudad mito del punk, está sufriendo” (Ambrose, 2016: 62) o “la ciudad de Barcelona ha tenido durante muchos años una escena que ha sido la envidia de todo el mundo” (Benedetto, 2016: 78) No resulta extraño que las personas lectoras de este fanzine se sientan atraídas por la idea de visitar Barcelona.

La sobreexposición ha producido una serie de transformaciones patentes en la EBPHC. Uno de nuestros informantes, Arcadi, nos comenta que “el punk en Barcelona en los últimos 20 ha sido muy bestia, pero se ha puesto de moda [se refiere a nivel internacional] hace unos años”, algo que también expone en una entrevista publicada en el *Maximunrockandroll* (Mus, 2016) en la que explica que, en su opinión, ciertos grupos buscan tener un sonido que pueda gustar más a nivel internacional. Arcadi igualmente comenta en la entrevista citada la influencia de este interés en la escena barcelonesa que

es cierto que hay muchas bandas y conciertos, pero creo que no todo lo que pasa es tan genial. Hay demasiada competencia; todos quieren destacar, ser los mejores, los más famosos... Es una mierda. Eso no es punk en absoluto. Hay poca preocupación por lo colectivo y, en cambio, mucho ego y búsqueda de proyección exterior (Mus, 2016; nuestra traducción).

En cuanto a las formas de vestir y de decoración corporal en la EBPHC, en sus inicios se seguían las tendencias anglosajonas y se mezclaban elementos principalmente pop y de revival de la década de los años 60, prendas representativas de pandillas —como las cazadoras de motorista de cuero— y el arreglo y reciclaje DIY de ropa de segunda mano. En la década de los años 80 con la segmentación del género en subgéneros y subestilos musicales se produjo un incremento del uso del cuero claveteado por una parte y una recuperación de la estética *skin* —botas, pantalones vaqueros, polos, tirantes, faldas cortas en las mujeres...—por el *street punk*. Por su parte el *crust punk* continuó vistiendo ropa negra, aunque dejando el uso del cuero por sus ideas sobre un vegetarianismo ético. En cuanto al *hardcore punk*, se decantó por las sudaderas con capucha, la ropa y el calzado deportivo de marcas determinadas, y las camisetas de bandas musicales, en una línea algo parecida al *hip-hop*, en general ropa menos llamativa que la punk.

En Barcelona con la llegada del *hardcore* esto se concretó por una parte en un cierto abandono de la estética punk más “espectacular” (Hedbigge, 2004: 16-17, 34, 141-2)

durante la segunda mitad de la década de los años 80 y buena parte de la de los años 90, aunque con el cambio de milenio todas estas estéticas conviven sin problemas en los conciertos. En la actualidad, la vestimenta más generalizada y común son las camisetas de grupos.

También los tatuajes y su popularidad han ido mudando con el tiempo. Si durante un primer momento no era corriente que las personas miembros de la escena los llevaran, esto cambió en la década de los años 90, cuando se popularizaron en la EBPHC, especialmente en el *hardcore*-punk, así como en otras escenas musicales, como la de la música *heavy*. En la actualidad, cuando se entiende como una moda más, el tatuaje ha perdido parte de su encanto de ruptura y diferenciación para una buena parte de la escena. Roger, que lleva dos tatuajes, y como he comentado es uno de nuestros informantes de mayor edad, nos dice que “esto también despista mucho, ¿no? Antes, cuando veías a un tío tatuado sabías que más o menos era del rock o era del palo, y hoy en día hasta las cajas de supermercado llevan su delfín tatuado en el culo”.

La cuestión de la definición personal a través de la vestimenta y la ornamentación corporal es subrayada por Edgar que, aún no llevar ningún tipo de vestimenta ni peinado especial o tatuaje —podría pasar, entre otras cosas, por un músico o un aficionado a la improvisación— nos dice que “la imagen personal dice todo de ti [...] la imagen corporal es importante... es el lenguaje más internacional de todos, y si tú vas de una forma, creo que tiene mucho valor [...] me parece respetable, no es que me parezca súper-importante, pero me parece respetable”, mientras que Arcadi, que tampoco viste de una forma llamativa o “espectacular”—camiseta blanca y tejanos en el momento de la entrevista— que señale una pertenencia ni lleva tatuajes, al hablar del estereotipo de vestimenta punk distingue entre dos tendencias estéticas en la escena y expresa su opinión sobre el tema al decirnos que

el tipo de punk con el que me he movido siempre ha sido un punk... igual si que está ligado a una estética más *hardcore* de grupos de los 80, como una estética más neutra. Para que me entiendas, yo que sé, hay una diferencia abismal entre las pintas que llevaba la Silvia de Último Resorte [se refiere a una apariencia “espectacular” asociada al punk] y el Sisa [se refiere a una apariencia más usual u ordinaria, donde el único signo identificador son camisetas de grupos de *hardcore*] ¿sabes lo que te quiero decir? Y al igual todo el mundo habla de punkis en Barcelona, pero al igual no iban de punkis, tocaban en grupos de *hardcore* y etcétera, pero tenían otros intereses no estéticos. Y no tengo nada en contra de que la gente se vista... al que le interese especialmente eso. El ambiente en que me he movido siempre ha estado poco relacionado con esta

forma de vestir [a la que denominamos como “espectacular”]. Yo que sé, a mi si no va de punki a saco pues muy bien, nunca me ha... no lo he valorado, de hecho, en los grupos que he tenido el Ian siempre ha ido con más pintas, y igual Hector y yo hemos vestido no sé si normal, pero... por la calle la gente no se te va a quedar nadie mirando. (Arcadi, 13 de diciembre, 2016. CSOA).

Vemos que la elección de una apariencia es más bien una cuestión personal, con lo que el elemento de “espectacularidad” asociado a la vestimenta punk y por ende al punk queda diluido o pierde importancia para parte de las personas miembros de la escena local. En la misma línea, pero teniendo en cuenta los cambios en el tiempo se expresa Roger al decirnos que

sí que he notado cambios en este sentido, se ha ido igualando todo como mucho... no hay tanta diferencia entre un personaje que te puedas encontrar..., antes a lo mejor estaba muy marcado si un tío era rockero, si era punk o si era *heavy*... bueno, *heavy* siempre [...] La estética se ha ido como... antes era como muy marcado, cuando tu... en nuestra época, cuando veías a uno que era... que era rockero ya lo veías, hoy ves a un tío así y a lo mejor es un discotequero del copón... o en la época cuando dentro del *hardcore*, sobretodo en el europeo, empezó mucha gente a ir con rastas y así, hoy en día ves peña con rastas y el 95% son raveros que les gusta el tecno, y no tienen nada que ver ni con el *hardcore* ni con el rock... o sea que se ha igualado un poco la estética, supongo que eso también lo hace el rollo este de las multinacionales de la ropa, en el Zara venden camisetas de Ramones, de Kiss y de lo que sea, la gente se lo compra (Roger, 8 de enero, 2016).

Los cambios y evoluciones en la vestimenta no solo se producen al nivel de la EBPHC, también se producen a nivel personal, en la historia personal de una persona. Así, Rubén nos dice que tras años de vestir muy frecuentemente camisetas de bandas *straight-edge*, que aun ocasionalmente lleva, ya no tiene “esa necesidad de mostrarlo, antes era... te quieres reafirmar, mientras que ahora es ‘yo soy este’, no tengo que reafirmarme ante nadie”. Por su parte, Montse nos dice que

a veces la gente se prepara para el ocio ¿no?, incluso vestirse, no se...yo lo hacía más eso cuando era más joven, o te identificas más, o me era más necesario, una identificación estética. Por ejemplo, yo nunca he llevado cresta, he llevado colores en el pelo, todos los que quieras, he llevado rastas, que esto es algo que la gente no sabe, he llevado rastas diez años de mi vida, llevaba unas rastas hasta aquí [señala su zona lumbar]. Y ahora me es más igual, puedo ir... [al concierto] como si saliera de currar y me voy con lo que llevo, ¿sabes? Entonces... es como más relajado. Ha cambiado el patrón, supongo, de... pero el placer, la diversión, es igual. (Montse. 21 de abril, 2017. Su domicilio personal).

Comentado la cuestión de los cambios en la vestimenta y la ornamentación corporal en los punks adultos, Bennett (2006) apunta que se minimizan los elementos que pueden servir para una identificación, mientras que se produce una internalización de la ideología punk, dadas las necesidades de adaptarse a las circunstancias cotidianas. En otras palabras, lo punk se ve como un conjunto de creencias y prácticas tan interiorizadas por el individuo que no necesitan confirmación a través de una estética “espectacular” (Bennett, 2006: 225), y la adopción de una imagen visual, importante en su momento, se ve reemplazada con el paso del tiempo por una ética del punk, una manera de percibir el mundo, una “sensibilidad punk” (Bennett, 2006: 226-7).

Montse también nos dice que, en la década de los años 90, aún el creciente eclecticismo de la época —para ella menor que el actual— dentro de la escena se tendía a catalogar e incluso a rechazar a las personas en mayor grado por su apariencia, por la ropa o el peinado. Vemos que la ornamentación corporal y la vestimenta, como expone Martí (2010: 108) elementos corporales a ser interpretados, han sufrido cambios en su codificación (Martí, 2010: 115) y significación. Ya no son “señales” tan claras de pertenencia —un tatuaje lo puede llevar todo el mundo, y una camiseta de un conjunto musical o de determinados conjuntos puede ser vendida por una cadena multinacional de ropa— sino que han pasado a ser entendidas en mayor grado como cuestiones de preferencias personales susceptibles de cambios en el tiempo y de adaptaciones a las circunstancias vitales de la persona, aún haber gente que continúa siguiendo estéticas determinadas más o menos “espectaculares”.

### 3.3.2 Género musical y escena local

Detengámonos brevemente en las concepciones de *género* y *subgénero musical*. No estamos plenamente de acuerdo con las ideas de Negus (2005) que otorgan una importancia central a la industria discográfica en la constitución de los géneros musicales, según las cuales los géneros musicales son etiquetas creadas por una parte por la industria discográfica para facilitar la comercialización de bienes culturales — fonogramas— y por otra por las periodistas que escriben sobre música, clasificándola. Eso no significa que no haya casos de esta creación o popularización de una etiqueta por la industria discográfica, como por ejemplo la salsa y Fania Records, como muestra Negus (2005: 234).

Nuestro desacuerdo parcial se basa en que esta concepción de los géneros musicales parece no tener en cuenta el papel activo de personas músicas y fanes del género en, como expone Atton, la *negociación discursiva* y en el proceso continuo de construcción social del género (2011: 327), un papel igualmente subrayado por Frith (1998) y Fabbri (2006). Según este último, los géneros musicales consisten en la categorización de tipos de eventos musicales basados en unos códigos, y tanto estos códigos como los mismos géneros son definidos mediante una negociación continua en el interior de comunidades musicales (Fabbri, 2006: 2, 12). Para Fabbri, el proceso de clasificación está presente en toda apreciación y producción de la música (2006: 15).

Desde nuestro punto de vista, al estudiar un género musical y especialmente géneros musicales minoritarios que no son oportunidades claras de negocio para las discográficas y las promotoras de conciertos más importantes, hay que tener en cuenta además de las características musicales del género cuestiones semióticas, incluyendo las referentes a lo gestual, cuestiones de comportamiento y cultura de las personas músicas y el público, cuestiones sociales e ideológicas y cuestiones relativas a los medios y modos de producción, distribución y consumo, tal como expone Fabbri (1982, citado en Guerrero 2012: 3-4). Es de especial importancia considerar los géneros musicales como dinámicos y, tal como expone Atton (2011: 342), resultados de “prácticas genéricas” anteriores, así como componentes de nuevos géneros y subgéneros, tanto como transformación de sus características musicales, sociales, ideológicas y económicas presentes que como géneros a fusionar con otros géneros musicales.

Como hemos observado la fragmentación en la EBPHC, además de razones sociales e ideológicas, tiene razones estéticas, de adhesión estética a uno de los diversos subgrupos que la forman. Hemos visto que a lo largo del tiempo el género punk —en sí mismo un subgénero del macrogénero rock— se transforma en *street-punk*, *Oi!*, *crust* y *anarco-punk* y algo más tarde en *hardcore-punk* y *postpunk* así como posteriormente y cronológicamente en otros subgéneros musicales: *skate-punk*, *hardcore-metal*, *rapcore*... Que surja un subgénero no significa que los anteriores se dejen de interpretar, y que un subgénero aumente su popularidad no significa que esta popularidad sea continua en el tiempo, ya que un subgénero que dejó de ser interpretado puede volver a serlo, e incluso a popularizarse más que en su etapa inicial. Esto es especialmente apreciable en las escenas musicales periféricas, como la barcelonesa, influenciadas por

las escenas musicales surgidas como locales en otros sitios, pero convertidas en globales y readaptadas a las diversas idiosincrasias locales.

Centrándonos en la EBPHC, la fragmentación en subgrupos basados en subestilos musicales está muy presente en las declaraciones de la mayoría de los informantes, para los que generalmente tiene un papel negativo tanto en lo social como en la producción cultural. Esta fragmentación no es un fenómeno actual, sino que se da desde un primer cisma a mediados de la década de los años 80 del siglo pasado, y ha sido continua y configurada de forma rizomática. Los subgéneros musicales y con ellos los subestilos actualmente interpretados en la EBPHC son el punk-rock de primera ola, también llamado clásico o de los setentas, el punk ibérico, el post-punk, el *hardcore*-punk, el *hardcore*-punk de ideología anarquista, el *hardcore* melódico, el *emocore*, el pop-punk, el *crust*, el *street-punk* y Oi!, el *skate-punk*, y, ya más influenciados por el *metal*, el *trahscore* y el *grindcore*. Sobre esto Aranza, una informante originaria de Bilbao que lleva 8 años en Barcelona, nos dice que

yo he crecido en una escena donde... típica de ciudad pequeña, ¿no? todo lo alternativo casi que junto, ¿sabes? Como el *hardcore* metalero y el no sé qué son colegas... Aunque también puede haber subesceniquis, pero no tanto como aquí. En Bilbao, igual esto ha cambiado, pero cuando yo vivía allí, más o menos era el mismo público. Siempre suelo contar la anécdota de que cuando yo llegue a Barcelona me sorprendió que, imagínate, viernes, concierto de *hardcore*-punk, en un tipo de espacio súperdeterminado y un grupo de gente súper-determinada. El sábado vamos al concierto de *grincore*, quizá algunos estuvieron ayer en el concierto, se han animado y han venido al concierto de *grincore*, desde luego otros no estaban ayer. Y ya el domingo te vas al concierto de post-punk y es otra vaina [cuestión], ¿no? A mí al principio me sorprendía mucho eso, como estaba todo tan fragmentado, y como a mí me interesaba todo flipaba un poco, ¿no? Porque no tenía nada que ver, yo que sé, un concierto de punk en el Ateneo del Besos, con un concierto de *grincore* en TNT, que estaba por Marina... Y entonces a mí me llamaba mucho la atención que no solo había muchas diferencias, sino que esas diferencias se llevaban al extremo, si tu estaban en el *grindcore*, eras el más *grincore*, si tú estabas en el *crust*, eras el más *crust* [...] yo me decía "en esta ciudad la gente se toma lo del... bueno, no sé si lo del punk, pero se toma muy en serio lo de... su tribu, lo lleva hasta las máximas consecuencias" (Aranza. 17 de febrero, 2017. Cafetería en su barrio, Barcelona).

En cuanto a la técnica musical, hay que tener presente que el punk tiene sus orígenes en bandas de sonido sencillo y crudo y en composiciones simples y fáciles de tocar, en contraposición a las bandas predominantes en el rock a principios de la década de los años 70, con una técnica casi jazzística, con solos que mostraban su virtuosismo instrumental y unas composiciones complejas e influenciadas por el jazz y la música

clásica. Inicialmente la técnica instrumental o vocal no era un elemento importante en la música punk, como señala la conocida ilustración del fanzine *Sideburns* de diciembre de 1976 donde se observa la tablatura dibujada a mano de tres sencillos acordes de guitarra y la frase de “esto es un acorde. Esto es otro. Esto es un tercero. Ahora forma una banda”, postulando la formación de conjuntos musicales aún las deficiencias técnicas. Esto está relacionado con el amateurismo y el DIY, que más adelante trataremos. Por otra parte, con la evolución del estilo y las influencias del *metal*, la habilidad técnica ha pasado a ser un valor en algunos subestilos.

Entre nuestros informantes hay músicos y músicas con una técnica instrumental limitada, como ellos mismos nos dicen, tanto inexpertos como con una gran experiencia por sus años en la EBPHC y por los conciertos realizados. Igualmente hay músicas y músicos con una gran técnica instrumental, adquirida en la mayor parte de los casos por la misma práctica, de forma enactiva, en cuyo caso esta técnica tiende a ser más heterodoxa, o excepcionalmente y de forma más formal y técnica mediante profesores, ya sea en su preadolescencia o más tarde. La inmensa mayoría del público habitual de los conciertos de punk y *hardcore* es capaz de discernir cuando una persona instrumentista o cantante es “bueno”, incluso “muy bueno”, pero ¿cómo se aprecia esto si una de las premisas estéticas —y éticas— es no caer en el exhibicionismo virtuoso?

Volviendo a lo expuesto anteriormente en referencia a la escena de la improvisación, lo que la audiencia valora es la transmisión *en si* de lo que el músico o la música quiere transmitir, más que la forma que sustenta esta transmisión (Laban, 1987: 20) y, por otra parte, la audiencia valora la facilidad con la que la música o el músico toca, su habilidad musical, algo ya expuesto por During (2001: 71), entendida esta habilidad no como la exhibición de técnica, sino como la efectividad con el mínimo esfuerzo y aplicando las herramientas —los conocimientos interpretativos— que se tienen a mano, sea cual sea su clase y volumen. Esta sería la premisa ética y estética prevalente en el punk: afectar lo máximo con la técnica instrumental que se tiene, sea esta cuantiosa, limitada o incluso exigua.

### 3.3.3 Ética e ideología en las escenas barcelonesas del punk y el *hardcore*

El punk ha estado relacionado desde sus inicios con diversas prácticas que siguen diferentes éticas normativas<sup>127</sup> y corrientes ideológicas<sup>128</sup>. El género musical, en su puesta en práctica en múltiples escenas musicales de distinto tipo y tamaño distribuidas globalmente, está asociado con ciertos valores y códigos de comportamiento, relacionados en mayor o menor grado a uno o más subgéneros musicales y subgrupos determinados. En el caso barcelonés a lo largo del tiempo de existencia de la EBPHC se han seguido a grandes rasgos y de diferentes maneras la estética, la música e incluso la ética de las corrientes provenientes del mundo anglosajón, aunque en lo ideológico hay elementos que son diferentes dadas las características de la tradición política barcelonesa y la existencia de cuestiones específicamente derivadas del contexto español, catalán y barcelonés.

Podemos entender al punk como un género musical que, surgido de contextos concretos, ha ido transformándose en su forma e ideología a lo largo del tiempo y de los nuevos contextos que lo acogen, produciéndose nuevas ideas relacionadas con subgéneros musicales concretos. Pero, como expone Prinz (2014) podemos señalar tres “ideales centrales” que están presentes en la mayoría —no en todas, o no en la misma proporción— de las múltiples configuraciones que ha ido adaptando el punk, y que conforman lo que para Prinz es un “prototipo estético” (2014: 2).

La primera de estas esencias ideológicas del punk sería la irreverencia. El punk es irreverente, no tiene respeto ni acata el “buen gusto” y las “buenas costumbres”. Hemos tratado esta cuestión en relación con la música y a la estética, pero ese desacato, esa irreverencia, está ligado al antiautoritarismo y a las críticas a normas y estructuras de poder, ya sean la religión, el consumismo o las ideologías del éxito capitalista, como expone Prinz (2014: 3). Por otra parte, esta irreverencia también se manifiesta hacia el mismo punk, en forma de ironía y crítica reflexiva, autorreferencial hacia sus mismos estereotipos.

---

<sup>127</sup> En cuanto a principios normativos que regulan la conducta como correcta o incorrecta (Fieser, s.f.)

<sup>128</sup> Hay que señalar las diferencias en esta primera época entre Gran Bretaña y EEUU. En la primera esta relación era explícita, solo hay que pensar en el posicionamiento político en las letras de los Clash, en ciertas letras de canciones de los Sex Pistols como *Anarchy in the U.K.* o *Good Save the Queen*, aunque estas tenían fines más provocativos que ideológicos, o en las ideas de su manager, McLaren, donde se mezclaban lo empresarial con el pensamiento situacionista (Marcus, 1993: 27, 197, 466), mientras que en EEUU esta implicación no se dio claramente hasta la década de los años 80.

Un segundo ideal central del punk estaría relacionado con el nihilismo, el sinsentido vital y, en relación con la idea anterior, la inexistencia de dogmas creíbles (Prinz, 2014: 3-4). Como hemos comentado anteriormente, no todo el punk o el *hardcore* tiene como centrales a estas ideas, pero si una buena parte, y una escena musical local punk las puede aceptar y obrar en consecuencia en mayor o menor medida. Veremos cómo este nihilismo se conjuga con la estética al tratar más adelante el diseño de *flyers* y las imágenes representadas.

La última idea central que Prinz atribuye al punk es la del amateurismo, el rechazo a la producción profesional (2014: 4). La profesionalidad tiene valores asociados de perfección, experiencia, virtuosismo, especialización y beneficio económico, valores que la idea de amateurismo cuestiona. El amateurismo está presente en muchas prácticas y normas éticas de la EBPHC bajo la forma de DIY, y como ética a veces produce ciertas tensiones, por ejemplo, al ser utilizada para cuestionar a las escasas personas miembros de la EBPHC que pueden hacer de ella su medio de vida, ya sea como músicas, productoras discográficas o programadoras de conciertos. Otro punto de tensión es la coherencia de ese amateurismo, ya que constantemente o casi constantemente tiene que lidiar con el mercado y su profesionalidad al realizar sus prácticas, ya sea al necesitar contactar con proveedores de bebidas al organizar un concierto o con fábricas de soportes fonográficos al querer un grupo tener soportes materiales para su música. Estaríamos hablando del encaje entre la “industria de la cultura” y unas prácticas de producción DIY y consumos en la EBPHC. Esta industria es productora de bienes de consumo a los que la EBPHC provee de contenido y a la vez consume, con lo que el poder de la técnica industrial (Horkheimer y Adorno, 1998: 170) está muy presente y constriñe en cierta forma la producción DIY.

Aparte de estas ideas que expone Prinz, existen otras relacionadas con el punk a escala global como las de anticonsumismo, autogestión y autonomía, llevadas a cabo mediante las prácticas *DIY amateurs* de producción cultural y distribución de esa producción. También está muy presente el escepticismo hacia las instituciones formales, la visión positiva de la transgresión y transformación de las normas y los convencionalismos sociales y, como veremos más adelante y relacionado con el nihilismo comentado, el gusto por lo grotesco, lo siniestro o lo terrorífico y por un cierto feísmo.

Como reacción a las ideas de *no future* y de una cierta autodestrucción personal, a principios de la década de los años 80 emerge asociada al género musical del *hardcore* una corriente de pensamiento que prima lo positivo y motivacional. Esta corriente se fue radicalizando en sus ideas de transformación y reforma individual y social, y bajo el nombre de *straight-edge* abogó por evitar todo tipo de drogas, legales y no legales, así como el sexo promiscuo y sin relación sentimental. Algo más tarde, a mediados de la misma década a estas normas de conducta se sumaron las que abogan por el cese de la crueldad hacia los animales que se pusieron en práctica mediante el vegetarianismo, el veganismo y la lucha antiespecista.

En la EBPHC se observa un *continuum* de comportamientos entre dos grandes polos, un cierto nihilismo existencial y una idea de transformación positiva, tanto individual como colectiva, que rechaza el nihilismo comentado. Por ejemplo, en un comentario de un informante sobre otra persona se considera a esta “muy punky Eskorbuto” y “punky eskorbutiano”<sup>129</sup>, en referencia a un comportamiento basado en el consumo de drogas y en la vida ociosa en la calle, en el desinterés y la indiferencia, el pasotismo.

La idea de autocontrol individual no está únicamente ligada al *straight-edge*. Por ejemplo, Arcadi nos dice que es vegetariano y no toma drogas, pero especifica que nunca se ha identificado con el *straight-edge*. Por otra parte, el *hardcore straight-edge* puede ser una manera de plantearse las cosas de forma diferente, más que unas prácticas o normas concretas. Para Rubén el *straight-edge* fue una manera de llegar a más cosas que estaban asociadas a este, “a ti te interesaba el *straight-edge*, pues el *straight-edge*, el *hardcore*, el veganismo, el anarquismo”; y el *hardcore* puede producir unas maneras vitales más allá de los años de pertenencia a la escena. Sobre esto nos dice que

hay gente que sigue como su proyección en el *hardcore* y gente que ha seguido fuera del *hardcore* pero digamos que esos años que ha vivido en el *hardcore* le han servido para su vida... o sea, por ejemplo, gente que ha conocido el DIY, y se ha montado... "Mira, me hago profesor de artes marciales", y se monta su movida, o gente que dice "me meto más en el veganismo, me lo curro, me hago nutricionista, y me monto mi gabinete de..." ¿sabes? Es como construir tu micro-sistema, ¿sabes? [...] a mí por lo menos me gratifica que al cabo de los años, y que ves como que la gente... ha habido una evolución, la gente... Bueno, a veces yo me digo "Joder, ¿porque ya no les atrae, el *hardcore*? Si nos lo pasamos bien...". Pero...te los encuentras, hablas y dices "Buah, pero es que lo están aplicando a otras cosas, pero están aplicando lo que hemos hecho". Obviamente

---

<sup>129</sup> En Internet los adjetivos “eskorbutiano” o “eskorbutero” se refieren a estar influenciado musicalmente por la banda punk Eskorbuto, a los aficionados a esta banda pero también a un cierto tipo de comportamiento asociado al conjunto y a sus aficionados. Sobre Eskorbuto, ver Babas y Turrón (2011: 83)

hay gente que no, que es *straight*, y ya está. A mí, el *hardcore* me ha hecho pensar así ¿sabes? Del rollo, "¿yo quiero esto, en mi vida?" Tío, a lo mejor prescindir de ciertas cosas que me da el dinero, y tener esta tranquilidad, y sentirme más realizado en esto [se refiere a su trabajo]... No sé, es como que, a raíz del *hardcore*, que no quiere decir que sea la única forma, pero para mí ha sido la forma, he aprendido que hay como... o sea, está el camino que te dicen, pero si tú miras, puedes hacer otro camino (Rubén, 8 de noviembre, 2016. Chocolatería).

Con relación a lo anteriormente comentado es interesante subrayar la coexistencia de dos discursos sobre el cuerpo en la EBPHC. Una considera al cuerpo como algo a transgredir, a obviar o a ir más allá de él, ya sea con el uso de drogas, legales o ilegales —como expone Tsitsos en su categorización de los “punks borrachos” norteamericanos (1999) — o en la utilización de tatuajes o de *piercings*, ya presentes estos últimos de forma primitiva desde los orígenes del punk en Barcelona bajo la forma de imperdibles clavados en orejas o mejillas<sup>130</sup>. Por otro lado, hay todo un discurso de cuidado del cuerpo, ya sea como ética personal *straig-edge* que, como hemos comentado, tiene entre sus normas no utilizar drogas legales o ilegales y practicar el vegetarianismo, o de forma más general en todo el punk y el *hardcore*. Muchos de nuestros informantes no toman drogas de ningún tipo y son vegetarianos o veganos, y suelen hacer ejercicio físico frecuente o muy frecuentemente. Por otro lado, y desde hace unos años, en algunos CSOAs, generalmente los más grandes o los que deciden abrirse al barrio, hay comedores vegetarianos y/o veganos y gimnasios donde en ocasiones se imparten clases de diferentes artes marciales.

Por otra parte, en la EBPHC se sigue una ética de lo auténtico, un relato sobre la autenticidad. Este relato no está presente únicamente en el punk, sino que es un concepto central y plenamente vigente en muchos discursos actuales sobre la música popular, siendo utilizado en una parte de esta como parámetro y criterio evaluativo en relación con aspectos estéticos, éticos, ideológicos o incluso económicos, que a su vez pueden estar interrelacionados.

No nos extenderemos sobre esta cuestión, simplemente decir que la autenticidad esta siempre socialmente construida, convenida, y que lleva consigo la diferenciación con lo no auténtico, lo considerado falso (Dutton, 2003). Se considera falso por un lado al *poser*, la persona que tiene un interés superficial o por cuestiones de moda en el punk

---

<sup>130</sup> Observación participante no registrada.

(Prinz, 2014: 8), lo que en la década de los años 80 se llamaba “punkie de postal, punk de escaparate”<sup>131</sup> y actualmente *postureo*, la adopción de la estética de una escena musical u otro colectivo sin profundizar en sus valores. También, en cierta forma de manera parecida, se utiliza la cualificación de *ambiguo* para referirse a una persona que no está totalmente implicada con la escena, que está en ella como podría estar realizando cualquier otra actividad. Como vemos, estas calificaciones críticas están cercanas a las utilizadas en la EBIL para las personas que buscan en la improvisación la novedad *per se*, denominadas como *snoobs*.

En cuanto a los aspectos ideológicos del punk, generalmente se asocian al anarquismo<sup>132</sup> (O’Hara citado en Tsitsos, 1999: 400) y a otras corrientes de pensamiento de izquierdas, como por ejemplo en el caso de la banda The Clash<sup>133</sup>. El punk se relacionó igualmente con el feminismo, especialmente en la década de los años 90 y el surgimiento del movimiento *Riot Grrrl*. También se ha relacionado parte de él, ya sea por las declaraciones de los miembros de los conjuntos, por los textos de las canciones o por los festivales donde actúan estas bandas, con los movimientos de liberación sexual y el rechazo a su represión.

Igualmente, el punk —o buena parte de él— hizo desde principios de la década de los años 80 bandera del ecologismo y, como hemos comentado, del animalismo y los derechos de los animales no humanos. Esto no significa que todas las personas punks o todos los subgrupos punk tienen estas ideas e ideologías. Igualmente existen colectivos y bandas de punk cristiano o islámico, entre otras religiones (Abraham y Steward, 2017: 241-250) o de punk ultraderechista<sup>134</sup>.

Pero el punk también tiene una ética individualista, de rebelión individual ante las normas sociales establecidas y de respeto a todo comportamiento personal. (Tsitsos,

---

<sup>131</sup> Fragmento de la canción de La Polla Records “Muy punk”, de 1984.

<sup>132</sup> Como hemos señalado anteriormente existe toda una corriente explícitamente anarco-punk y de *hardcore*-punk libertario.

<sup>133</sup> The Clash (1976-1977), considerada una de las bandas inglesas pioneras del punk. En sus letras trataban cuestiones políticas y sociales como por ejemplo el racismo o el imperialismo. A lo largo de su historia incorporaron a su música punk otras músicas como *reggae*, rap, *funk*, *dub* y músicas del mundo (Cogan, 2008: 51-2).

<sup>134</sup> Ya desde inicios de la escena inglesa del punk el ultraderechista National Front intentó instrumentalizarla para sus fines, creando en 1979 la subescena del “Rock Against Communism” para contrarrestar la popularidad del colectivo “Rock Against Racism” entre los jóvenes (Cotter, 1999: 119).

1999: 402). El punk es —teóricamente— un espacio libre para cualquier tipo de expresión, aunque en su evolución han surgido controversias sobre la cuestión.

En Barcelona la unión de ideas anarquistas y música ya había tenido lugar en algunas bandas de *free jazz* y rock progresivo como La Propiedad es un Robo, formada en 1976 y que actuó en el Parc Güell con motivo de las Jornadas Libertarias Internacionales, en junio de 1977. En el mismo evento libertario actuaron los protopunks de Cornella La Banda Trapera del Rio (Aisa, 2016). Pero es en el segundo lustro de la década de los años 80, como nos muestra Joni D. (2010), cuando se incrementan las relaciones entre el activismo político y cívico de raíz libertaria y la EBPHC. Esta organizó o colaboró en la organización de conciertos para jornadas reivindicativas concretas, como el concierto antiOtan del 9 de febrero de 1986, el Barricada Rock del 19 de julio de 1986, con motivo del 50 aniversario de la Revolución Social barcelonesa, o el realizado de 24 de febrero de 1987 en apoyo de las luchas estudiantiles de la época. También mostró su apoyo al movimiento asociativo y vecinal que cuestionaba la realización de las Olimpiadas de 1992.

Dos movimientos sociales son de especial importancia en esta implicación política, el movimiento contra el servicio militar, que adoptó la forma de lucha de la desobediencia civil y que tenía un fuerte componente antimilitarista, y el movimiento de *okupación*. El movimiento contra el servicio militar obligatorio surgió del rechazo a la Ley de Objeción de Conciencia de 1984, y finalizó con la salida en 2001 de los últimos soldados de reemplazo de los cuarteles y la amnistía a más de 4.000 procesados el año siguiente (Movimiento de Objeción de Conciencia, 2002).

El movimiento de ocupación de inmuebles se muestra activo en la actualidad y con plena vigencia. La primera ocupación de la que se tiene noticia en Barcelona se realizó el 7 de diciembre de 1984 por el Colectivo Squat Barna<sup>135</sup> (Joni D., 2010:70-1), y los intentos y los logros de la ocupación son aún hoy visibles en la ciudad. De los 85 conciertos observados, 38 han sido en CSOAs y 5 en calles y descampados ocupados temporalmente. Estos CSOAs son espacios donde entre las muchas actividades culturales, organizativas y sociales que se realizan algunas bandas tienen un lugar para ensayar. Otras actividades que se realizan en ellos relacionadas con la música y la

---

<sup>135</sup> El uso del anglicismo *squat* nos señala el carácter internacional y el origen anglosajón del movimiento. Por otra parte, en las pancartas que se pueden ver en la fotografía (en Joni D., 2010: 71) de la manifestación de rechazo a la desocupación del edificio ocupado se lee claramente “ocupación”, ni el anglicismo comentado ni la denominación utilizada posteriormente de *okupación*.

EBPHC son los mercadillos de venta e intercambio de producciones culturales como fonogramas y fanzines y las sesiones de baile y pinchadiscos.

### 3.3.4 Economía y producción de cultura material en la escena local del punk y el *hardcore*

Ninguno de las personas entrevistadas se declara directa y abiertamente músico o música profesional. La inmensa mayoría de personas con actividades productivas en la EBPHC no viven de estas. Por otra parte, podemos considerar, tal como expone Behr, que el límite entre música profesional y música aficionada es difuso e informal, y tiene una relación sesgada con los conocimientos y habilidades musicales y con lo económico (2010: 113). A las personas informantes su actividad musical muy ocasionalmente les genera unos escasos ingresos, pero consideran a su actividad más que un hobby o una simple afición, ya que es un elemento central en su vida, de su identidad individual, tanto por ser un foco importante de sus intereses como por el tiempo y la energía invertidos.

Únicamente un informante, Francesc, que toca con diversas bandas, consideró su relación con una de ellas —una reformulación de un conjunto de la década de los años 80 con cachés relativamente altos— cercana a lo profesional, por una parte porque obtiene un beneficio económico —aún la imposibilidad de subsistir únicamente con esta actividad— y hace giras con esta banda, y por otro porque “tiene otra implicación al hacer las cosas de otra manera, ¿no?, sigues como un guion, como si fuera un trabajo”, lo que nos indica la existencia de obligaciones y una mayor necesidad de disciplina. En cuanto a las bandas más jóvenes, una o dos que actualmente trabajan con un *management*<sup>136</sup> profesional y en el circuito de salas más profesionalizado pueden intentar vivir exclusivamente de la música.

La producción discográfica no es una fuente importante de ingresos, aunque todos —o casi todos— los conjuntos quieren grabar y prefieren editar en vinilo o hasta en casete antes que únicamente colgar sus canciones en Bandcamp<sup>137</sup> de forma gratuita o bajo pago por descarga. En la actualidad existen diversas discográficas que graban a las

---

<sup>136</sup> Representante de un conjunto ante los promotores o las salas

<sup>137</sup> Una compañía de venta y descarga de música online que en muchos casos sirve como canal de promoción de las bandas. <https://bandcamp.com/>

bandas de la EBPHC, entre ellas la comentada anteriormente BCore. Las otras discográficas son generalmente pequeños sellos barceloneses o del área metropolitana —El Forat, Grita o Muere, Kremón, Ojalá me Muera, etc. — y de fuera de ella —La Vida es un Mus, Trabuc, etc. — que hacen tiradas de 300 copias aproximadamente. En ocasiones son los mismos conjuntos los que realizan estas ediciones discográficas, en una práctica *Do It Yourself* (DIY), “hazlo tú mismo”, que hace hincapié en la producción autogestionada de productos musicales, así como un cierto anticonsumismo (Bealle, 2013; Moore, 2004; Moran, 2011). Otro elemento de cultura material realizado por miembros de la escena bajo premisas DIY son las camisetas de conjuntos serigrafiadas de forma artesanal. Estos conjuntos pueden ser de la EBPHC o no.

Algunos sujetos especialmente activos ejercen diversos papeles o actividades dentro de la EBPHC bajo premisas DIY. Por ejemplo, existen personas músicas que a la par son organizadoras de conciertos, porteras en estos, técnicas en pequeños estudios de grabación, diseñadoras de portadas y camisetas o fotografías y videógrafas en los conciertos. Como en la EBIL, la pluriactividad es muy frecuente, lo que por otra parte conduce a unos saberes prácticos de todo o buena parte del proceso de producción de conciertos y de cultura material expresiva.

Como hemos comentado anteriormente, el fanzine es una forma de comunicación de conocimientos y experiencias de la escena musical entroncado con la misma historia de la escena. Una característica del fanzine es su reflexividad expresiva ya que están realizados por miembros de la escena, una parte —mayor o menor, dependiendo de la línea editorial— de sus contenidos tratan sobre la misma escena, y su público destinatario son otros miembros de la escena. Aunque muchos fanzines han pasado a ser webzines, algunos aún se editan o han sido editados más o menos recientemente de la forma más tradicional, en papel. Los fanzines en papel suelen estar distribuidos directamente por las personas editoras en algunas librerías o tiendas de discos y mediante la venta por Internet, además de ser objeto de intercambio entre distribuidas de fanzines y discos.

Entre estos fanzines están *Antipatía zine*<sup>138</sup> (2009-2015, 36 números con una tirada de entre 200 y 300 copias); *Mutton Chops* (2017-2018, cuatro números con una tirada de entre 100 y 200 copias), centrado aunque no exclusivamente en el punk de la década de

---

<sup>138</sup> [www.antipatiazine.wordpress.com](http://www.antipatiazine.wordpress.com)

los años 70 y 80; *Hardcore Punk Fanzine Fotográfico* (2015-hasta la actualidad, 5 números), dedicado a la fotografía de conciertos DIY en la EBPHC; *Mierda*, fanzine *hardcore* y punk libertario a la par que personal (con 14 números editados del 2007 al 2017 y con una tirada de los 50 ejemplares los primeros números a los varios cientos de otros, estabilizándose en los últimos números en 100 copias (Arcadi, comunicación personal)); *Atake de nervios*, con únicamente tres números (2014-2016) centrados en el *hardcore*-punk más libertario; y *Pogo!* (2010-2018, seis números con una tirada de 250 ejemplares. Comunicación personal), dedicado al punk y al *hardcore* en todas sus facetas. En cuanto a webzines, sobresale *Adios Lili Marlen*<sup>139</sup>, iniciado en 2008.

Los fanzines enumerados tienen diferentes visiones sobre la EBPHC, diferentes líneas editoriales. Existen algunos con una línea o ideología —entendida como conjunto de ideas— más cercana al anarco-punk y el *hardcore* libertario, recogiendo también elementos feministas, como *Antipatia zine*, *Mierda* o *Atake de Nervios*, mientras que otros están más cercanos a una visión histórica y más revivalista, como *Mutton Chops*, o a una visión más panorámica sobre toda la escena, como *Pogo!*. Consideramos especialmente interesante la aparición de fanzines fotográficos y la mayor inclusión de fotografías sobre la misma EBPHC en los fanzines en general, debidas sobre todo al aumento de la posibilidad de obtener más imágenes y de forma más económica mediante la fotografía digital y a la calidad de las fotocopiadoras digitales.

Un medio de comunicación diferente en cuanto a lo transmitido y a la vez un ejemplo de cultura material expresiva pensada inicialmente como efímera son los *flyers*, las octavillas con información sobre fecha, hora y bandas que actúan en próximos conciertos. Los *flyers* se reparten mano a mano durante los conciertos, o se dejan pequeños montones de ellos en la barra del bar de la sala —no muchos, porque pueden quedar mojados rápidamente— para que las personas interesadas los recojan, especialmente en conciertos de género musical similar a los conciertos anunciados. Como comentaremos más adelante, sus diseños y los autores de estos diseños son muy variados, pero, al contrario del caso de los fanzines en papel, aún es frecuente encontrarlos y recibirlos durante los conciertos.

Mientras que *flyers* y fanzines subsisten en la EBPHC, en la EBIL los primeros prácticamente han desaparecido y no tenemos noticias de la existencia de fanzines en

---

<sup>139</sup> <http://adios-lili.blogspot.com/>

algún momento de la escena, aunque sí de artículos publicados en fanzines y revistas de tirada nacional tratándola dentro de marcos espaciales y de género musical más amplios.

Una causa que puede explicar la subsistencia de los *flyers* en la EBPHC con respecto al EBIL son las diferencias en el tipo de impresión y el tiraje. Según nuestros informantes los *flyers* destinados a anunciar conciertos de improvisación libre en muchas ocasiones estaban impresos de forma profesional, lo que conlleva generalmente grandes tiradas de cómo mínimo 1.000 *flyers* u octavillas, un número excesivo que en muchos casos se depositaban en una distribución extensiva en tiendas de discos y bares, donde eran recogidos por pocas personas. En cambio, la reproducción de *flyers* en la EBPHC se realiza mediante fotocopias en blanco y negro que se pueden realizar en diferentes momentos, lo que permite ajustar mucho más la tirada a las necesidades reales y realizar una distribución más selectiva.

Aunque la producción y distribución de bienes de cultura material expresiva es generalmente informal, siempre está dentro de una economía de mercado. Una de las bases de la distribución de estos bienes entre las pequeñas distribuidoras de la EBPHC es el intercambio directo con otras distribuidoras, una reciprocidad equilibrada que por otra parte conlleva una relación social de confianza (Polanyi, 1989). Esto no se limita a los bienes culturales que son parte de una cultura material, sino que también se permutan actuaciones de bandas musicales, y con ello la interacción entre escenas locales y la formación de escenas translocales (Bennet y Peterson, 2004: 8).

Así, y por ejemplo, una banda perteneciente a la EBPHC habla con un CSOA o con un bar musical o sala de conciertos para que en ellos actúe un conjunto de, por ejemplo, Madrid o Toulouse que está de gira o que ha venido a realizar unos conciertos concretos y con el que mantiene relaciones amistosas. El conjunto local, muchas veces en colaboración con el CSOA o el bar musical, se encarga de parte de la infraestructura, de alquilar y montar los equipos de sonido y controlar la taquilla, o de preparar la cena para el conjunto foráneo y proporcionarle un lugar para dormir. En un futuro, los papeles se trocarán y nuestro conjunto local, ahora foráneo, actuará en un concierto organizado por el conjunto que fue ayudado aquí. Muchas veces en estos casos la banda local actúa como telonera de la banda foránea. Este intercambio de bandas es un factor para la creación y mantenimiento de escenas translocales con diferentes marcos geográficos, basadas en la interacción cara a cara.

### 3.3.5 Los grupos musicales y las relaciones sociales interlocales e intralocales

La unidad relacional principal entre los músicos y músicas de *hardcore* y punk es el grupo, conjunto o banda musical<sup>140</sup>, una unidad social creativa y productiva, según Behr (2010: 8) cuya identidad grupal es construida a través de sus aspectos sociales y musicales (2010: 21) y sobre la que la bibliografía nos ofrece escasa información general, aunque por otra parte la bibliografía sobre determinadas bandas es muy numerosa. La unión de dos o más personas para formar una banda musical y la incorporación de nuevos miembros tiene orígenes que pueden ir desde las relaciones familiares o el conocimiento desde la infancia y la escuela entre miembros hasta la búsqueda de miembros a través de anuncios en la prensa o en las tiendas de discos, pasando por los encuentros fortuitos.



Imagen 2. Harmony Corruption. Fot. Pere G. Ejby Imagen 3. Antidogmatikss. Fotografía Pere G. Ejbi

Un conjunto implica la interacción musical y social entre sus miembros, así como la comunicación de información, siendo esta información principalmente sonora y visual (Goodman, 2002: 189-190). El conjunto musical es un agente colectivo activo por sí mismo, antes que simplemente la unión de las fuerzas y capitales sociales y culturales de sus miembros. Dos aspectos son centrales en él: la sinergia, por la que el potencial del grupo es más grande que la suma de potenciales de los individuos, y la confluencia,

---

<sup>140</sup> Exponemos en este punto la cuestión del “grupo, conjunto o banda” porque mientras que en la improvisación libre son infrecuentes y mucho más circunstanciales, teniendo los músicos más autonomía, en el punk y el *hardcore* son centrales, y los que son inusuales son los conjuntos circunstanciales y los músicos solistas.

el sentimiento de pertenencia al grupo (Goodman, 2002: 195). El grupo es usualmente identificado con un estilo musical, un repertorio y un nombre (Saumade, 1998: 322).

Generalmente las estructuras jerárquicas no están inicialmente señaladas en la banda, sobre todo si está formada por pares y los *habitus* de los miembros de la banda son similares (Behr, 2010:123). Las relaciones sociales y musicales en el seno de un conjunto están en constante cambio y desarrollo (Goodman, 2002: 196), y en caso de que estas relaciones por una cuestión u otra se debiliten, las discusiones dentro del conjunto van en aumento hasta su ruptura (Saumade, 1998; 322), por lo que prever el futuro de un conjunto musical es sumamente difícil. Por otra parte, una banda está relacionada con muchos otros agentes externos, humanos o no humanos, desde fanes a instrumentos musicales, desde estudios de grabación a las personas que transportan a los conjuntos a los conciertos. Por ello, en cuanto parte de una red más grande y en cuanto red en sí misma, consideramos al conjunto musical como un actor-red (Callon y Law, 1997: 178; Latour, 2008: 314).

Este colectivo social creativo y productivo, el grupo, conjunto o banda musical, con una autonomía clara con respecto a la EBPHC, igualmente tiene interdependencias con ella: sin conjuntos estables la escena no existe, o no existiría tal como la conocemos, algo que en la EBIL no sucede en el mismo grado, ya que sus grupos son mucho más volátiles, inestables y generalmente más discontinuos en el tiempo. Pero sin escena musical los conjuntos musicales no tienen ni la infraestructura necesaria para actuar ni un público destinatario de su música.

Dentro de la escena, con el fin de gestionar recursos o producir otros bienes culturales, se pueden formar agrupaciones o equipos de personas, aunque son actividades que, por otra parte, en muchas ocasiones son realizados por una sola persona. Podemos hablar de las discográficas independientes colectivas o de los equipos de redacción y edición de fanzines o de programas de radio. Estas personas y grupos interactúan con otros agentes para realizar sus producciones, agentes tanto internos a la EBPHC como externos a ella, miembros de diversas escenas translocales o de las “industrias culturales”. Las bandas por su parte frecuentemente organizan o colaboran en la organización de conciertos de conjuntos externos a la escena musical local, como hemos comentado, algo que también realizan otras personas miembros de la escena no integradas en ninguna banda musical sino en colectivos organizadores de conciertos.

### 3.3.6 Imágenes del cuerpo en los *flyers* y los fanzines

Tal y como hemos comentado, la tecnología digital de captación de imágenes así como el uso de la red Internet, con sus múltiples posibilidades de distribución, parece que ha hecho incrementar el número de fotógrafos y fotógrafas de conciertos en Barcelona, a lo que hay que sumar que es una ciudad habitual para las giras de artistas rock y pop nacionales e internacionales. La revista web *Science fo Noise*<sup>141</sup> dedicada especialmente al *metal*, pero también al punk y derivados del *hardcore*, hizo una serie de entrevistas a 34 fotógrafas y fotógrafos barceloneses de conciertos de todo tipo de rock y pop. Si a esto sumamos los que no aparecían y que conocemos personalmente, la cifra de fotógrafos y fotógrafas barceloneses de conciertos se situaría alrededor de los 40.

Los fotógrafos y fotógrafas, tanto por los numerosos conciertos a los que asisten como por tener en ellos la función de obtener imágenes del cuerpo de las personas músicas y cantantes, seleccionando y registrando la imagen, construyéndola, son para nosotros una fuente de información primordial al tratar la cuestión del movimiento corporal en los conciertos. Del corpus de entrevistas antes comentado y de las realizadas por nosotros a personas que de forma habitual fotografían la EBPHC podemos señalar diversas cuestiones generalizadas, como su crítica a las personas músicas que permanecen inmóviles durante la actuación, ya que afirman que el concierto es un espectáculo audiovisual.

Es interesante señalar la idea recurrente entre estos fotógrafos de que para hacer una buena fotografía de concierto hay que anticiparse unas décimas de segundo a los gestos y posturas de estas personas músicas y esperar el “momento” a fotografiar, lo que algunas de ellas denominan “instinto”, en una acción anticipatoria posibilitada por el flujo continuo de retenciones, presentes inmediatos y protenciones expuesto por Husserl (citado en Merleau-Ponty, 1993: 424) en que la retención del movimiento es central. Las personas fotógrafas saben que una música o un músico puede tanto repetir noche tras noche una serie de movimientos y gestos, ya sea voluntaria o involuntariamente, como tener un comportamiento totalmente inesperado o no premeditado, lo que puede hacer difícil de predecir el instante a fotografiar. Para ayudarse a seleccionar el momento a fotografiar, algunos de estos fotógrafos y fotógrafas se documentan con videos de la misma gira o fotografías de Instagram de conciertos anteriores.

---

<sup>141</sup> <https://www.scienceofnoise.net/category/entrevistas/especial-fotografos/>

Las fotografías y fotógrafos interesados en los conciertos de punk y *hardcore* son siete u ocho, y de estos unos cinco están especialmente centrados en la EBPHC. A diferencia de los fotógrafos y fotografías más atraídos por otros géneros musicales, las fotografías y fotógrafos centrados en el punk y el *hardcore* barcelonés tienen algunas preferencias más personales en su elección de cómo, a que y donde tirar sus fotografías, mientras que en otros aspectos son coincidentes. Raul, uno de nuestros informantes fotógrafos plenamente integrado en la EBPHC, subraya lo intuitivo de hacer fotografías, así como la importancia del ambiente y el momento de tirar la foto (Raúl, comunicación personal) (imagen 2), algo que por otra parte coincide con opiniones y maneras de hacer de las fotografías y fotógrafos dedicados a la escena anteriormente comentada, la EBIL.

Otro de nuestros informantes fotógrafos, Roc, que también es músico, nos explica su interés por documentar la escena al fotografiar tanto a la banda que toca como a la audiencia que la escucha. Generalmente se sitúa en primera fila para fotografiar tanto a una como a otros, “me interesa captar la fuerza de esta música y en eso ayuda mucho el público”, nos dice. Afirma que le interesa como se mueve el público y como responde a la música para captar en una imagen “la fuerza de esta música”, algo difícil de aprehender dada su cualidad sonora. También nos comenta que le interesa que en sus fotos se reconozca donde se ha realizado el concierto, porque —como casi todos los fotógrafos y fotografías de conciertos— en sus fotografías de conciertos prioriza el papel documental sobre el artístico.

Como a Raúl, le interesa el momento, y para captarlo nos dice que prefiere haber visto anteriormente al conjunto, pues esto le permite conocer cómo se mueve y los tics y gestos que hacen —“mover el instrumento de una forma determinada, cambiar la posición de este, dar unos pasos...” nos dice – antes de, por ejemplo, dar un salto. Como hemos comentado, esta técnica de previsión de movimientos es igualmente utilizada por otros fotógrafos de conciertos, incluidos los fotógrafos de conciertos de improvisación.

Roc también nos dice que, si el conjunto que está actuando le es totalmente desconocido, puede en cierta manera prever los movimientos de algunos de los músicos y músicas si los realizan de forma sincronizada con un elemento musical o del texto, ya que una canción son bucles de estrofas y estribillos, y puede esperar a la siguiente repetición sonora después de haber captado la relación entre música y movimiento (Roc, comunicación personal). Roc hace de la interacción de músicas y músicos con la

audiencia su interés central como fotógrafo, pero también realiza un gran número de fotos únicamente de los músicos y músicas y con menor frecuencia solo del público.

En el apartado anterior hemos comentado detalles del canal de Youtube Punkike Punk, con más de 5000 videos realizados entre 2006 y 2017 recogiendo canciones, fragmentos de más de mil conciertos de punk y *hardcore* realizados en su mayoría en Barcelona. Son videos realizados en largos planos secuencia de uno a cuatro minutos, grabados con una cámara llevada en mano. Los emplazamientos de la persona que graba se sitúan entre uno o dos metros y unos 8 o diez metros del escenario, pero siempre o casi siempre entre el público. Los videos se realizan en un plano general encuadrando al grupo, sin ningún tipo de *travelling*, y eventualmente con zoom para realizar planos generales cortos, planos americanos y planos medios. No tienen ningún tipo de montaje. En numerosas ocasiones el encuadre se desplaza e incluye a miembros de la audiencia, especialmente si están practicando *crowd surfing*, *stage diving* y pogo o, con menos frecuencia, sigue a un cantante que se mezcla con el público.

En cuanto a otro elemento antes comentado de cultura material que es un medio de comunicación por sí mismo, los *flyers*, en casi todos los conciertos nos han dado y hemos recogido estas pequeñas hojas volanderas de diversos tamaños —de 10 por 15 cm, de 10 por 7 cm o incluso más pequeños— con dibujos y fotografías hechos por algún dibujante o fotógrafo de la escena o reproducidos de cómics y revistas, cuyo fin es anunciar próximos conciertos de conjuntos de la EBPHC o de grupos foráneos. Ocasionalmente los *flyers* se utilizan para anunciar distribuidoras de fonogramas y fanzines y para mostrar letras de canciones que interpretan los conjuntos. No nos ha sido posible conocer la autoría del diseño de la mayor parte de las octavillas, excepto las realizadas por conocidos en la escena, pero hemos podido recopilar un corpus de 62 octavillas y *flyers*.

Sobre la cuestión de la estética de estos *flyers*, como hemos comentado anteriormente nuestro uso del concepto de “estética” se refiere por una parte a la evaluación de la obra no en cuanto a su belleza o si es grato a los sentidos sino más bien en referencia a su capacidad de conmover o fascinar de diversas maneras a la persona, a como la obra afecta a la persona que la percibe. Igualmente tenemos en mente la concepción de la estética como tradición artística, ampliando la concepción anterior con características que no corresponden únicamente a la respuesta, sino que también recogen elementos

como las técnicas artísticas involucradas, los gustos considerados mayoritarios entre una población, o la capacidad de innovación de una obra.

Pero ¿cómo relacionar una estética musical y una estética gráfica? Por una parte, están los casos en que esta estética gráfica reproduce a músicos y público que por su vestimenta y sus prácticas podrían pertenecer a las escenas del *hardcore* y el punk. Por otra parte, lo que consideramos interesante es la *dimensión ideológica* de estas estéticas tal como hemos comentado anteriormente y ha expuesto Prinz (2014) en referencia a la existencia de tres “ideales centrales”, pero hay que ser cautos ante la idea de prever sin base empírica relaciones de homología. En nuestro caso, más que pensar una estética de punk que abarque a sus todas sus prácticas, nos centramos en algunos aspectos concretos vinculados a esta estética que las prácticas musicales y las artes y técnicas que están generalmente involucradas en la elaboración de un *flyer* de punk o *hardcore* tienen en común.



Imagen 5. Flyer. Autor desconocido



Imagen 6. Flyer. Autor desconocido

Tal y como se ha expuesto anteriormente, desde nuestra perspectiva los colectivos de fanes y músicos no son a priori portadores de valores reflejados o expresados linealmente en la música, un *modelo de homología* en que la música representaría a las estructuras sociales y las identidades socioculturales, como comentan Born y Hesmondhalgh (2000: 31, 36), sino que, siguiendo el enfoque de Frith, priorizamos a la actividad musical colectiva en la práctica identificatoria (2000: 187), como un elemento más de los posibles que tiene esta práctica, en lo que Born y Hesmondhalgh denominan un *modelo procesual*, en el que “la música tiene un papel formativo en la construcción, negociación y desarrollo de identidades socioculturales” (2000: 31).

Pero, tal como Born y Hesmondhalg comentan, los dos modelos pueden ser complementarios o su conveniencia estar determinada por el fenómeno sociomusical a investigar. Así, para mostrar elementos comunes entre la estética punk de la imagen y la estética punk de la música, del sonido, entre lo visual y lo sonoro, también aplicamos las ideas de Prinz sobre la creación de un conjunto de ideas que, aún la alta variabilidad del punk, están bastante extendidas en él. (2014: 584).

Las octavillas muestran dibujos y/o fotografías acompañadas de tipos de letra muy diversos. Una parte de las fotografías corresponden a las personas cantantes y músicas que actuarán y ocasionalmente a otras músicas y cantantes más o menos identificables, casi siempre fotografías donde se les ve performando una acción corporal en un concierto. Igualmente, son comunes las fotografías de personas aficionadas al punk bailando o haciendo *stage drive* (imagen 54; anexo I, imágenes 2a y 2b). Estas imágenes, a diferencia de las que analizaremos seguidamente, *presentan* el concierto más que representarlo. Nos dicen cómo será o quieren los organizadores que sea social, física y *kinéticamente* el concierto. Igualmente dan información sobre la música que sonará, una música que puede producir “ese efecto”, no haciendo referencia sino de forma indirecta a una ideología o ética del punk al centrarse en las maneras de comportarse que intuimos en las imágenes. Al ser imágenes en las que se observan cuerpos en movimiento reaccionando a una música —muy excepcionalmente los cuerpos están inmóviles, posando— deducimos por nuestro bagaje cultural y dados los movimientos corporales fotografiados que esta música “imaginada” es rítmica y dinámica.

También hay *flyers* que contienen dibujos con esta misma temática, aunque no tienen el poder inherente de la fotografía de hacernos suponer que refleja la realidad tal como es.

Otros dibujos representan al público o a personas con una estética punk —a veces caricaturizada— o a personas montando monopatines<sup>142</sup>. El segundo gran grupo de motivos iconográficos, presentes ya sea como elemento central o parte de una composición gráfica, representan esqueletos y calaveras, general aunque no exclusivamente de seres humanos, a veces caricaturizadas.

El punk en sus inicios presentaba una estética en la que coexistían elementos principalmente pop y un cierto revival de los años 60, reunidos a modo de *collage*, muchas veces influido por el situacionismo y el apropiacionismo, y cierto gusto por las tipografías manuales y el aspecto y acabado descuidado. A lo largo de la década de los años 80 y con el surgimiento de subestilos como el anarcopunk, el *crust* y el *grindcore*, se adopta una estética en la que se introduce el gusto por las películas de terror de bajo presupuesto y las tipografías e ilustraciones de las revistas y novelas baratas de terror, una imaginería macabra. Esta estética tiene por motivo esqueletos, calaveras y huesos, y está influenciada por el nihilismo presente en el punk antes comentado y que Prinz relaciona con los textos de las canciones punk<sup>143</sup> y con los nombres de los grupos (2014: 586).

La estética que tiene como tema a cráneos y huesos está presente en otras escenas y relacionada con otros géneros musicales de la música popular como por ejemplo buena parte del *heavy metal* y el *metal* actual, y tiene sus antecedentes a finales de la década de los años 60 y en la de los años 70 con el *hard-rock* de Black Sabbath y el *hard-rock* o *show-rock* con parafernalia macabra de Alice Cooper.

Podemos considerar a esta imaginería asociada a la muerte que recibe múltiples tratamientos, desde el caricaturesco e irónico, con esqueletos yendo en bicicleta, hasta el más macabro, con calaveras en un cementerio (imagen 6; anexo I imágenes 2c y 2d), como algo más que muestras de un nihilismo existencial. Igualmente podemos considerarla como una búsqueda de la sorpresa y del afectar y a la vez de ser irrespetuoso, “ser irreverente” como comenta Prinz (2014: 585), en lo que sería una ruptura de del tabú sobre la muerte presente en las sociedades industrializadas. O la podemos interpretar, tal como hace Eagleton al referirse a los comentarios de Walter

---

<sup>142</sup> La relación entre el *skateboarding* y el punk y especialmente el *hardcore* punk se inicia a inicios de la década de los años 80 del siglo pasado en California, llegando en la siguiente década a crearse un subestilo muy popular en EEUU denominado *skate punk* (Cogan, 2008: 299).

<sup>143</sup> Textos cuyo análisis no se ha podido realizar por cuestiones temporales y por preferir, dados nuestros objetivos, focalizar la investigación en las cuestiones visuales.

Benjamin sobre el drama alemán, como la disgregación entre significado y materialidad y el vaciado de vitalidad del cuerpo para que este reciba —u ofrezca— un nuevo significado alegórico (Eagleton: 2011: 414). Prinz señala además la irreverencia presente en las letras de canciones punk, con quejas y burlas ante el poder representado por el Estado o la policía, y ataques a la moral y al sentido considerado común. Los contenidos de muchas de las letras de los grupos de la EBPHC tienen una temática similar, así como abundantes elementos macabros.

Así, las representaciones de la represión son imágenes recurrentes en los *flyers*, especialmente los realizados para anunciar conciertos en CSOA. Estas imágenes muestran instrumentos represivos como esposas, porras o policías antidisturbios cargando, así como imágenes representativas de la liberación de esta represión, como fotografías de manifestaciones, jaulas rotas o puertas de cárceles abiertas, asociables a las ideas libertarias y contra el abuso de poder (anexo I, imagen 2e). Otras imágenes habituales representan a animales salvajes como cuervos, osos, lobos, monos, serpientes y otros reptiles.

Son numerosas las imágenes de transformaciones corporales, como cuerpos humanos con cabeza de otros animales, cabezas de medusa, cabezas mezcla de persona y pájaro, o *ciborgs* y caras contrahechas, dibujadas o realizadas mediante collages fotográficos (anexo I, imagen 2f). Estarían relacionadas en cierta manera con lo anteriormente comentado sobre el tratamiento del cuerpo humano, ya sea en movimiento ya sea como estructura ósea. Este tema, las transformaciones corporales y los cuerpos imaginados, está igualmente presente de forma recurrente en el diseño gráfico de la EBIL.

Una tercera idea central del punk es la del amateurismo, según Prinz (2014: 586). Estéticamente se reproduciría en el diseño y realización de los *flyers*, muchas veces con fuertes contrastes en blanco y negro, con fondos en tonos grises que impiden una lectura fácil y con textos en las tipografías más usuales de Word o realizados manualmente. No todos los *flyers* se pueden considerar *amateurs*, ya que como Prinz comenta para las personas músicas, puede que las personas creadoras sean diseñadoras experimentadas, pero su mismo sentido estético les hace seguir estos parámetros y dar la sensación de acabados descuidados. Según Prinz el mismo amateurismo, querido o involuntario, se puede percibir en la música en la forma de “falta de competencia con sus instrumentos o falta de entrenamiento vocal”, como falta de técnica y poco armoniosa, con distorsiones y lo que Prinz considera “afinaciones desviadas e inductoras de estrés” (2014: 586).

Por nuestra parte, consideramos que la idea de que el amateurismo se puede reflejar linealmente en la música no es generalizable, ya que, como Prinz expone (2014: 586) y hemos observado, un alto nivel técnico puede utilizarse para sonar de esa forma considerada *amateur*. La apreciación de un sonido como *amateur* es bastante subjetiva, como hemos señalado anteriormente al comentar como personas no conocedoras del género musical apreciaron negativamente algunos fragmentos de improvisación libre realizados por músicos que, como hemos comentado, tienen una gran técnica y son profesionales de la música.

Además de estas temáticas, también hay *flyers* con un tono entre tierno, cómico e irónico. Por ejemplo, mostrando niños enmascarados con pistolas, como si fueran delincuentes, o ancianos con camisetas punks, este último para anunciar un concierto de músicos veteranos de más de 40 años. La autorreferencialidad, con matices que van de la ironía a la autocrítica y el humor, es un elemento muy presente en las producciones culturales del punk. Un ejemplo de esto es un *flyer* con la imagen de una persona que se introduce la punta de un lápiz en el oído, rodeado de exclamaciones de “punk! punk!”; o representaciones de cuadros históricos que muestran a músicos y comensales borrachos.

El elemento que une la estética visual y la estética sonora tanto en los *flyers*, como en los conciertos es el cuerpo. El uso del cuerpo en movimiento en un *flyer* es un ejemplo de cómo se puede mostrar en un medio visual qué es un concierto, y lo que se puede esperar del concierto anunciado. El cuerpo en movimiento reaccionando, siendo afectado por la música del concierto, nos presenta visualmente elementos del concierto y de la música, nos permite *imaginarnos* como es esa música, dependiendo de nuestras experiencias anteriores y nuestro *habitus* (Bourdieu, 1988: 477; 1995: 402; 2007: 93, 96).

### 3.4 Conclusiones del capítulo

Tanto la EBIL como la EBPHC y los géneros musicales que son sus respectivos focos de atención y práctica se pueden considerar como “minoritarias”, *underground*, en contraste con el gusto o consumo mayoritario, voluntaria o involuntariamente alejados de las corrientes culturales principales, lo denominado *mainstream*. En la actualidad

tienen poca presencia en los medios de comunicación masivos, y esta generalmente se concentra en personas reconocidas y consideradas con meritos propios en cada escena.

Basándonos en datos como el número de personas que asisten a los conciertos y de miembros de las páginas de Facebook centradas en estas dos escenas, observamos una importante diferencia entre la EBIL y la EBPHC en cuanto a aficionados, ya que esta última tiene una mayor popularidad y es bastante más grande en el número de miembros. En cuanto a la edad de estos la media es bastante similar, algo más baja en la EBPHC, siendo las personas adultas jóvenes las más numerosas, y muy habituales las personas adultas medias. Hay que tener en cuenta que las escenas analizadas tienen más de 30 años de vida, lo que implica una alta presencia de miembros veteranos. Las dos escenas presentan una clara desigualdad en la proporción entre hombres y mujeres. Las mujeres músicas son una décima parte del total de músicos mientras que las mujeres aficionadas no llegan a ser un tercio del total de aficionadas, aunque es algo más alta en EBIL.

La apreciación de estas variables —mayor o menor presencia de personas englobables en determinadas categorías sociales, y cuantía de personas miembros de las escenas— por los mismos miembros es diferente en cada escena. Entre los miembros de la EBIL el escaso número de personas aficionadas es un tema que surge en las conversaciones y entrevistas pero no parece un motivo de gran preocupación. Hay que tener en cuenta que la improvisación libre siempre se ha considerado una música culta —aunque la mayoría de los conciertos de la EBIL se realicen en locales de ocio— emparentada tanto con la música contemporánea como con el *free jazz* y el rock de vanguardia o experimental. Por otra parte, parece lejos de ser elaborada o transformada para su mayor popularización y comercialización, y en su historia como género musical tal como es entendido y practicado en la EBIL ha tenido escaso éxito popular.

Mientras que la improvisación es considerada una música culta, el punk es considerado una música popular urbana, aunque su grado de popularidad en cuanto al número de aficionados es algo confuso y fluctuante en el tiempo. La investigación se ha centrado en los pequeños y medianos conciertos, pero como hemos comentado existe un punk más pop y existen algunos grupos de punk del estado español e internacionales que llenan grandes pabellones.

La abundancia de personas englobables en grupos de edad determinados, especialmente de personas adultas como hemos comentado, no se entiende como problemática para la

EBIL, mientras que para los miembros de la EBPHC si es una cuestión problemática — especialmente si se tiene en cuenta que, a diferencia de la improvisación libre, el punk y el *hardcore* se asocian o se han asociado a la juventud— y motivo de preocupación, ya que señala la falta de un relevo generacional.

Sobre la cuestión de la desigualdad en la presencia de mujeres, fácilmente observable, podemos considerar una razón principal: esta es una cuestión estructural generalizable a buena parte de la sociedad y a buena parte de las escenas que determina la asignación de características y comportamientos diferenciados para cada género, así como de espacios sociales —públicos/privados— predeterminados a cada género. Pero mientras que en la EBIL la cuestión, aun perfectamente conocida por los miembros, no es problematizada y no se considera que esté en su mano solucionarla, en la EBPAH ha estado sujeta a cambios en el tiempo, algunos producidos por la búsqueda de una mayor equidad mediante prácticas reivindicativas, realizadas principalmente por las mismas mujeres miembros de la escena.

En cuanto a la presentación del cuerpo a través de su decoración y vestimenta, en la EBIL no tiene características propias o estas no son especialmente diferenciables con la población en general, mientras que en la EBPAH gradualmente se ha tendido a una menor presencia de estéticas “espectaculares”, siendo estas en las actualidades no tan significativas y diferenciadoras como en momentos pretéritos.

Entre los elementos que diferencian a estas dos escenas están sus distintos tipos de reflexividad, de autorreferencialidad, basada en los momentos de interacción social cara a cara en la EBIL, mientras que en la EBPAH además de esos momentos se cuenta con más medios de comunicación DIY, como los fanzines o programas de radio. Otras diferencias significativas se refieren a sus procesos de segmentación interna. En la EBIL, con menor número de segmentos o subgrupos, estos procesos se basan principalmente en la afinidad musical, pero también en las relaciones basadas en tener experiencias —de amistad, de aprendizaje musical...— en común y en la disparidad en los lugares habituales de realización de las *performances* musicales. En la EBPAH, donde estos segmentos o subescenas son más numerosos y con más miembros, la segmentación principalmente se ha ido produciendo con las diferencias de estilo musical y de concepciones éticas e ideológicas como criterios de diferenciación.

Consideramos un tema muy importante para nuestra investigación la diferenciación que hacen las personas miembros de una escena con otras escenas, o con subgrupos dentro

de la misma escena. Un ejemplo son las opiniones antes comentadas de las personas informantes miembros de la EBIL sobre las diferencias de esta con el jazz y especialmente con el *free-jazz* —no solo estilísticas sino, en lo que es más central para esta tesis, en referencia a aspectos corporales y sensitivos— así como con la escena que hemos denominado de *improvisación artística*. En la EBPAH, además de su diferenciación con otras escenas musicales, hay que subrayar la existencia de diferenciaciones internas entre distintos subgrupos y/o subestilos musicales. Estas diferenciaciones se reflejan en y se construyen mediante los diferentes repertorios gestuales —tanto individuales como colectivos— a través de los géneros corporales.

Las personas fotógrafas de conciertos son buenas conocedoras de las peculiaridades de estos géneros corporales y repertorios gestuales, y constatan su existencia, así como la de la reiteración de secuencias de movimientos corporales y la relación entre música y movimientos corporales no implicados en su realización sonora, factores ambos que les facilitan su labor. Por otro lado, en la producción gráfica con fines promocionales de ambas escenas se percibe un tratamiento del cuerpo similar en cuestiones como la idea de una cierta modificación corporal imaginada y/o futura, tanto bajo la forma de *ciborgs* como puramente biológica. Aparte de este elemento en común, en la EBPHC predomina la representación gráfica de los cuerpos en movimiento en el concierto, así como la representación gráfica de esqueletos y calaveras, lo que además de un cierto nihilismo muestra la intención de representar a la escena como irreverente ante un elemento considerado tabú en las sociedades industrializadas occidentales, la muerte.

## **Capítulo 4. Los conciertos de las escenas punk, *hardcore* e improvisación libre en Barcelona**



## 4.1 Lugares, personas y bienes

En este capítulo prestamos especial atención a los lugares de actuación musical, las salas donde se realizan los conciertos, en tanto que contextos, ámbitos físicos significativos y determinantes para la *performance* musical y el movimiento corporal relacionado con ella. Así mismo el presente capítulo aborda el número de personas que asisten a los conciertos y sus características en cuanto edad y género, la existencia —o no— entre ellas de relaciones sociales anteriores y posteriores al concierto, y la influencia del tamaño y el comportamiento de la audiencia sobre el concierto. En el análisis se presta especial atención a las regularidades en la situación espacial de las personas que asisten según particularidades como su edad, su género, su experiencia en la escena y su interés en ella. Una tercera cuestión que el capítulo trata es el consumo alimentario realizado en el concierto.

Como hemos expuesto anteriormente, entendemos al concierto como una *performance*, como ritual de interacción social y como actor-red, nodo y red, a la vez performático y performativo<sup>144</sup>. El concierto es un evento cuyas actividades principales son la ejecución de música por las personas músicas y cantantes y la escucha y observación de esta ejecución musical por otras personas, el público<sup>145</sup>. Como Cruces (1999: 6), las características que consideramos principales son su realización en un tiempo y lugar delimitados, la existencia de personas que producen música y de una audiencia cuya atención está focalizada primordialmente sobre estas, y la valoración de la música y de su ejecución por el público, características a las que hay que añadir la creación de una

---

<sup>144</sup> La *performance* tiene aspectos performáticos, relacionados con la *performance* en sí, y performativos. Estos últimos, como expone Butler (1998), posibilitan las prácticas identificatorias en relación al cuerpo y la creación de una serie de significados de la identidad y de las mismas prácticas. Lo performativo, al realizarse, crea una nueva realidad o tiene efectos sobre ella (Butler, 2017: 34-35).

<sup>145</sup> Como apunta Delgado (2015: 104), entendemos que el público está formado por personas con criterios propios y distintas unas de otras. Dejando de lado el aspecto que las une para formar un público —desde un gusto en común hasta parar a ver un espectáculo, “algo” por la calle— al considerar a las aficionadas a un género o a una escena musical como *público* las situamos en un primer marco temporal amplio que engloba el tiempo de los conciertos y el tiempo entre conciertos, y en un marco espacial que en nuestro caso se limita más o menos a Barcelona. Pero preferentemente en esta tesis situamos al *público*, a la *audiencia*, en un segundo marco espacial y temporal más limitado y definido, reducido al concierto, ya sea como el lugar, la sala donde este ocurre que como la actividad de *performance* y su correspondiente pos- o pre-*performance*. Consideramos a todas las personas presentes físicamente en el concierto como un público, una audiencia. Para que la persona *aficionada*, abarcando el término desde la curiosa reincidente hasta la fan en el sentido de *entusiasta* y en su forma extrema de fanática, sea en algún momento público *en directo* del concierto tiene que *asistir* a él, hacer acto de presencia física. Las personas pueden ser público, audiencia, de otras formas, por ejemplo oyendo el mismo concierto por la radio, pero el estudio de estas configuraciones no es el tema de esta tesis. En esta tesis se reserva la calificación de *público* y *audiencia* para las personas que asisten físicamente al concierto.

relación entre intérprete y público (Fritsch y Strötgent 2012: 48). Por otra parte, y como expone DeVeaux, la atención focalizada de la audiencia sobre la música y las personas intérpretes señala una diferenciación entre el concierto y otras formas de entretenimiento cultural en las que la música es primordial aunque no está considerada como el elemento principal, como por ejemplo una sesión de baile de salón, donde la atención principal se sitúa sobre el baile (DeVeaux, 1989: 7-8), o una obra de teatro musical, donde la atención se reparte entre las canciones y el argumento dramático.

El concierto se puede considerar un producto cultural, y una de las maneras en que la música entra en el mercado o, dicho de otra manera, una de las formas del contexto mercantil (Appadurai, 1991: 31) de la música. Por otra parte, se puede considerar al concierto como un punto de mercantilización terminal de la música, más que por una exclusión “por decreto” (Kopytoff, 1991: 102) por su misma característica de ser una experiencia irrepetible para la persona consumidora final<sup>146</sup>. Como veremos, la mercantilización de la música en el concierto tiene características particulares tanto en la EBIL como en la EBPHC. Asimismo, en el concierto se realizan otros consumos además del musical, de los que por su relación directa con lo corporal abordamos de forma más específica a los consumos alimentarios desde una perspectiva que recoge sus componentes económicos, éticos y sociales.

## 4.2 Los lugares y espacios de los conciertos

Consideramos que el *lugar* es espacio practicado corporalmente o de otras formas, matizando la idea del espacio de una sociedad como resultado de su práctica espacial y su apropiación (Lefebvre, 2013: 97) a través del propio cuerpo (Lefebvre, 2013: 99) y las relaciones sociales (Lefebvre, 2013: 108). En cierta manera, estaríamos hablando de la distinción que realiza Merleau-Ponty (1962) entre espacio objetivo y espacio vivido o fenomenal —en nuestra interpretación, *lugar*— en la que el primero sería el espacio de la ciencia, geométrico, mientras que el segundo estaría relacionado con la motilidad, la capacidad del cuerpo de moverse y sus vivencias del espacio.

Igualmente, y de acuerdo con Casey (2001: 683), consideramos al “espacio” como el vacío circundante en el que las cosas, incluidos los seres humanos y sus cuerpos, están

---

<sup>146</sup> Aunque este proceso no es totalmente irreversible, ya que la música puede ser grabada en el mismo concierto para luego producir soportes fonográficos, una grabación “en directo”, y con ello volver en su “biografía” a la esfera mercantil (Kopytoff, 1991), lo hace bajo otra forma y con otros significados.

situadas, y "lugar" al entorno más o menos inmediato del cuerpo vivido, un campo de acción a la vez físico e histórico, social y cultural. Según esta distinción el lugar estaría relacionado con el *self* en cuanto agencia e identidad del individuo mediante su propio cuerpo. Para Casey (2001: 688), el cuerpo y el lugar no son entidades totalmente determinadas sino cambiantes en su relación y en conformación continua ya que el lugar es transformado y “energizado”, cargado de capacidades para obrar a través de los organismos contenidos en él, mientras que esos mismos cuerpos son transformados por los lugares. Así, un lugar determinado se corporiza y se expresa a través de esta corporización, en lo que Casey denomina “idiolocalidad” (2001: 689). Resumiendo, un cuerpo produce *lugar* a partir del *espacio vivido*, de vivir el espacio, de experimentarlo, significándolo, y a su vez es conformado por este lugar.

El lugar donde transcurre el concierto está separado de los lugares cotidianos, ya sea físicamente o por estar enmarcado por el tiempo de duración del mismo concierto (Turner 1977: 467) y las prácticas que en este tiempo se realizan. La delimitación y diferenciación a través de las prácticas es especialmente visible en los conciertos que se realizan en la calle o en lugares públicos y privados que habitualmente no tienen el uso específico de albergar un concierto.

Hemos observado casos concretos de la transformación de un lugar cotidiano por el emplazamiento en él de conciertos durante fiestas barcelonesas de barrio en las que la calle se convierte en un emplazamiento de conciertos, en algunos casos —especialmente en conciertos de grupos de la escena punk y *hardcore*— sin permisos gubernamentales<sup>147</sup>; y en la utilización esporádica de viviendas como pequeñas salas de conciertos, especialmente en el caso de la improvisación libre. Podemos hablar de una *procesualización* del lugar, de una transformación intensa del lugar durante el tiempo determinado de realización en él de un concierto, un ritual u otro tipo de *performance* cultural (Díaz, 2008: 50, Turner, 1987: 76), lo que cambia sus características como lugares de representación y de significación (Lefebvre, 2013: 92, 97).

Por otra parte, el lugar donde se realiza el concierto se encuentra física y estructuralmente dividido entre el lugar ocupado por las personas intérpretes, el

---

<sup>147</sup> Como los “Kaos a Sans”, realizados desde 2014 en un pequeño espacio público de paso, o los “Kaos a Gracia”, realizados desde 2011 en una calle de este barrio. En el barrio barcelonés de Gracia también se ha observado la utilización de solares urbanos abandonados con este fin (observaciones de fecha 15 y 16 de agosto del 2015).

escenario, elevado o al mismo nivel que la audiencia, y el ocupado por esta, denominado en el teatro y otras artes escénicas “platea”, y situado delante del escenario o ocasionalmente rodeándolo por tres lados o de forma semicircular. De forma excepcional la audiencia puede llegar a rodear completamente a los músicos<sup>148</sup>. Generalmente, sea cual sea su situación, el público orienta su mirada y su cuerpo hacia un punto focal de atención, las personas intérpretes, mientras que estas están generalmente encaradas hacia el público (Cruces 1999, Páez 2015: 189). Las espectadoras, a la vez que centran su interés durante el concierto en la visión y la audición de las personas intérpretes, simultáneamente se interrelacionan mediante su cuerpo con el resto del público (Barthes citado en Molina 2015: 32), especialmente a través de la interacción física y de la mirada, entre otros medios.

Estos lugares, estas salas y bares, se pueden entender además de en referencia a sus condiciones y delimitaciones físicas como nodos, como actores-red de la red más grande (Callon y Law, 1997: 169) que es la escena, y a la vez como redes en sí mismos, formados por otros actores-red (Callon y Law, 1997, Latour, 2008: 243). No son entidades fijas o cerradas, sino que son fluidas y porosas, reuniendo espacial y temporalmente a diferentes agentes, tanto materiales como humanos, relacionados de maneras concretas que “encarnan distintas culturas, múltiples significados, identidades y prácticas” (Hudson, 2006: 627). El lugar de actuación conforma a la *performance* musical y le dota de significados determinados, y a su vez adquiere determinado carácter por el tipo de actuaciones que en él se realizan.

Como nos comenta Gerard (43 años, guitarrista, dispositivos electrónicos analógicos y tocadiscos acústico, compositor y músico profesional) al ser entrevistado “las escenas se hacen a partir de sitios [...] donde tocar, donde ir a ver, compartir y conocernos... Se crea este microcosmos, muy efímero... El problema es cuando no puedes salir de casa porque no hay un lugar donde ir”. El lugar de actuación, sea una sala de conciertos o un bar, es imprescindible para la formación de una escena local. Los lugares donde realizar y asistir a conciertos, especialmente aquellos con una programación de conciertos regular, son pilares fundamentales de la escena y, como igualmente nos dice Gerard, con su apertura y cierre se abren y cierran etapas en las escenas musicales. Los lugares donde se desarrollan los conciertos configuran a estos y a la misma escena musical ya que,

---

<sup>148</sup> Como en los “Kaos a Gràcia” comentados anteriormente.

como expone Pedro (2018: 29) “contribuyen a conformar el tipo de experiencia musical vivida y a la reproducción de la escena en sus contextos socioeconómicos”

Frith afirma que los lugares de celebración de conciertos son centrales en la construcción de una “mitología” (2007: 8), una historia de la escena musical local o translocal con episodios de creación y transformación. En las entrevistas y en el trabajo de campo han ido apareciendo una serie de nombres de lugares, salas y bares ya desaparecidos, considerados importantes porque en ellos se realizaban con mayor o menor frecuencia conciertos o porque algunos de los conciertos realizados son especialmente recordados por lo que gustaron —a la persona que informa, o al público en general, según su interpretación— o porque transformaron la misma escena local

Al leer las historias de diferentes escenas musicales locales vemos que aparecen salas de conciertos consideradas especialmente representativas y significantes en referencia a géneros y escenas musicales concretos y a su origen y desarrollo, como el Teatro Apolo de Nueva York, crucial para la música afroamericana de los últimos 80 años (Fox, 1983), el CBGB, también neoyorkino, clave para el desarrollo del punk en las décadas de los años 70 y 80<sup>149</sup> (Cogan, 2008: 44), la sala de conciertos Rock-Ola, uno de los epicentros de la “movida” madrileña de principios de la década de los años 80 (del Val, 2017: 350), o el Zeleste barcelonés, uno de los escenarios de las escenas de la música layetana de mediados de la década de los años 70 y del punk de la primera mitad de los años 80 (Pujadó, 2010). Son lugares cargados de “sentido de lugar”, un sentido que combina los lugares, la memoria en cuanto experiencia vivida y los significados de esta experiencia (Feld y Basso, 1996), lugares de memoria, como expone Nora, donde la memoria cristaliza y se autoreproduce (1989:7), y donde historia y memoria al combinarse dotan de un cierto simbolismo a un lugar (1989: 9), un lugar significado primeramente por las experiencias de las personas, y así mismo sujeto a una significación más abstracta (Nora, 1989: 18-19).

Por otro lado, no cabe duda de que los lugares, la materialidad de las salas, su capacidad como causa o medio multisensorial, así como sus significados atribuidos son parte del concierto. Los lugares y momentos de realización de los conciertos, las condiciones de

---

<sup>149</sup> En la actualidad, el CBGB es una boutique de ropa donde los elementos originales del club, preservados y museificados, sirven como decoración. Recibe visitas de turistas, especialmente europeos, en una zona que ha sufrido un proceso de gentrificación intensiva. Esneider (comunicación personal, 19 de septiembre de 2019).

esta realización, las personas implicadas y su distribución espacial en los conciertos contextualizados en las escenas tratadas son temas que abordamos a continuación.

### 4.3 Los conciertos de punk y hardcore

Las entradas a los conciertos observados generalmente tienen unos precios que van desde la voluntad de la persona asistente —en cuyo caso se considera correcto dar como mínimo un euro por conjunto— a actuaciones en las que se paga 5 o 6 euros por ver a dos o tres bandas, o dando otro ejemplo 12 euros por 6 u 8 bandas, una de ellas de renombre internacional. Frecuentemente la taquilla va íntegramente destinada a los conjuntos que no son locales, para pagar sus gastos de desplazamiento y manutención. Es bastante difícil que la mayoría de los conjuntos lleguen a cobrar 200 euros.

La mercantilización del concierto en la EBPHC es una cuestión central a la que debemos prestar atención ya que, como expone Polanyi, la economía está integrada en las relaciones sociales (Polanyi, 2014: 330), impregnada de lo social. Un ejemplo de esto sería los comentarios que algunas personas informantes organizadoras de conciertos han realizado en conversaciones informales criticando duramente a las personas que no quieren pagar la entrada o que regatean su importe para después beber cervezas en la barra sin ningún tipo de restricción económica aparente, ya que el importe de la entrada se destina a los mismos grupos musicales o a causas sociales, como por ejemplo en apoyo económico para presos anarquistas. Vemos en estos comentarios por un lado la idea de una militancia, pero también una crítica moral a la idea de preferir beber que colaborar monetariamente con la escena o la causa social.

#### 4.3.1 Los lugares y espacios de los conciertos de punk y *hardcore*

Como hemos comentado brevemente en el capítulo anterior, los lugares donde se llevan a cabo los conciertos de punk y *hardcore* se pueden clasificar en cuatro grandes grupos que de mayor a menor presencia en nuestras observaciones son: CSOA y *squats*, centros culturales municipales, bares y salas de conciertos de gestión privada, y sedes de asociaciones culturales.

Se han realizado observaciones en diez salas situadas en CSOA y *squats*<sup>150</sup>. En alguno de ellos únicamente se ha observado un evento, mientras que en otros más de diez. Estos locales estaban situados en edificios destinados al mercado inmobiliario de vivienda que por la crisis económica iniciada el año 2008 no salieron a este mercado, aparcamientos subterráneos de coches, salas de cine, antiguas naves industriales en zonas industriales degradadas o estaciones transformadoras de energía eléctrica<sup>151</sup>. En muchos casos las empresas inicialmente propietarias desaparecieron y los bancos y cajas de ahorros que absorbieron sus activos a su vez los traspasaron al Estado al ser intervenidos por este. La propiedad es tanto privada —especialmente entidades financieras o grupos de inversión inmobiliaria— como estatal o municipal, o son parte de la SAREB<sup>152</sup>. En el caso de las zonas industriales esperan una recalificación urbana y un aumento de plusvalía al estar cerca de grandes obras públicas proyectadas. Algunos de estos locales fueron desalojados durante el trabajo de campo.

Son locales autogestionados, en los que las personas interesadas forman una comisión o “asamblea” para realizar conciertos, coordinada en una asamblea general con otras comisiones o asambleas, cada una con una función concreta. Por nuestras entrevistas, por la cartelería y grafitis presentes en estas salas, podemos decir que la mayoría de las personas que los gestionan tienen una ideología libertaria. Algunos CSOA, sin dejar estas ideas, tienen una actividad política más relacionada con el anarcofeminismo. Como hemos comentado anteriormente, las personas ocupantes de los *squats* donde se ha hecho trabajo de campo eran en su mayoría personas europeas no españolas, circunstancia que no se produce en los CSOA observados.

---

<sup>150</sup> La distinción entre CSOA y *squats* la realizamos basándonos en la idea general de que los CSOA no tienen como función principal ser viviendas, sino lugares de encuentro y de realización de actividades con fines culturales, políticos y sociales, mientras que la función central de un *squats* es vivienda para sus ocupantes, aun sin dejar por ello de ser ocasionalmente lugar de realización de las actividades antes expuestas.

<sup>151</sup> Por cuestiones de seguridad de los informantes y de sus actividades —en dos de nuestras observaciones se hizo notoria la presencia policiala unos 20 metros de los locales ocupados, controlando su entrada, y cuatro de los CSOA donde se hizo observación han sido desalojados por la policía— no proporcionamos la situación geográfica exacta ni el nombre real de los CSOA que permanecen activos, excepto en un caso en que es sobradamente conocido por la prensa. Solo decir que están en barrios de la ciudad no especialmente transitados por los turistas. Tampoco damos el nombre de otros lugares donde no nos parece claramente definida la relación entre las personas que lo administran y la administración local.

<sup>152</sup> Sociedad de Gestión de Activos procedentes de la Reestructuración Bancaria.

Estos edificios están situados generalmente en barrios obreros y de clase media baja<sup>153</sup>, alejados del centro de Barcelona, y de los que una buena parte de las personas que gestionan y utilizan el CSOA son vecinas. En muchas ocasiones el CSOA acoge asociaciones y colectivos del barrio para diversas actividades sociales y culturales. Estos tres factores, que podríamos resumir como el arraigo social en barrios populares alejados del centro de la ciudad, son esenciales para que el CSOA no sea objeto de desalojos rápidos.

El espacio más grande en el que hemos hecho observación es una gran nave industrial abandonada en su día, propiedad originariamente de una empresa metalúrgica, en la que se destina para conciertos y otras actividades una gran sala de unos 35 m por 12 m y una altura de unos 8 m, en la que pueden ubicarse más de 700 personas sin estar excesivamente aglomeradas. La gran sala tiene un escenario de unos 4 m por 8 m y de un metro más o menos de altura en uno de sus extremos y un pequeño escenario —el más utilizado— de 5 m por 3 m a ras de suelo en el otro.

Dependiendo del concierto o la actividad a realizar los organizadores del concierto segmentan un espacio más pequeño de esta gran sala, entre un tercio y la mitad del total, con vallas de obra portátiles. El espacio segmentado utilizado con mayor frecuencia correspondería a la zona donde está situada la entrada, el bar y al escenario menor, mientras que el otro espacio queda vacío y sin uso. Con esta división el aforo se reduce a unas 300 personas más o menos, y simplemente trasladando las vallas portátiles se puede reducir aún más el aforo.

El reducir el aforo, dejando de lado aspectos de limpieza y de menor necesidad de equipos de amplificación de sonido, está encaminado a aglutinar a la audiencia, lo que nos señala la importancia dada a la existencia de un público compacto. El grado de compactación de la audiencia, su densidad, un valor como veremos físicamente medible, influye en la mayor o menor compatibilidad entre el público, entendida esta como la posibilidad de coexistir y actuar individualmente o *en común*, sin obstáculos o dificultades. Esta relación entre compactación y compatibilidad es una cuestión que, como nos dice Hall (1973) al tratar sobre el empleo del espacio social, es esencialmente cultural.

---

<sup>153</sup> <https://www.elperiodico.com/es/graficos/barcelona/renta-familiar-por-barrios-barcelona-13930/>

Queremos hacer hincapié en los dos sentidos de la compatibilidad como extremos de un *continuum*. Uno de estos, la coexistencia, la entendemos como situación cara a cara que se produce en una comunidad de tiempo y espacio, el concierto, que, siguiendo a Schütz (1972: 192), presupone una simultaneidad de vivencias, y en la que se produce la percepción de las vivencias del otro en sus movimientos, ya sea de forma unilateral o recíproca (Schütz, 1972: 130-1). El otro extremo, la compatibilidad en cuanto acción corporal conjunta, en común, como relación cara a cara que implica la conciencia uno del otro y el compartir una vivencia aún de forma breve, lo que Schütz (1972: 193) denomina una “relación-nosotros”. En sí, para que se dé una posible “relación-nosotros” es necesaria una primera situación “cara a cara”. Hay que tener en cuenta que el concierto, más que una situación cara a cara entre dos personas, es una relación plural entre coparticipantes, de múltiples cara a cara. Esta relación está igualmente corporizada en lo que Berardi denomina *conjunción*, “la apertura de los cuerpos a la comprensión de los signos y los eventos” y la vinculación entre los cuerpos mediante sus movimientos (Berardi, 2017: 32)

La casuística de la relación compactibilidad-compatibilidad es variada, como veremos más adelante al hablar de movimientos realizados por diversas personas tanto de forma individual como colectiva. Algunos casos muestran la necesidad de un cierto número de personas por metro cuadrado para realizarse y señalan la necesaria compactibilidad para que pueda existir una compatibilidad, entendida como *acción conjunta*. Otros casos, como veremos con el *mosh*, muestran la necesidad de un bajo nivel de compactibilidad para realizar una acción corporal individual, un baile individual, sin riesgo para los otros miembros de la audiencia y sin poner en riesgo la compatibilidad en cuanto coexistencia, pero dada su producción individual, reduciendo las posibilidades para la acción en común y la “relación-nosotros” comentada.

Volviendo al edificio que contiene el espacio más grande en el que se ha hecho trabajo de campo, decir que es sede desde 2009 del CSOA El Yunque. En sus salas se desarrollan actividades como talleres de reparación de bicicletas, de serigrafía, de arte, pintura y forjado de metales. Igualmente se cede el espacio para organizaciones sociales y políticas, y se realizan conciertos y sesiones de discoteca de diversos estilos y géneros musicales, del rap al flamenco, pasando por la salsa o el *techno*, muchas veces organizados por otros colectivos del barrio. El sistema de organización de El Yunque es asambleario y autogestionado. Cada cometido o actividad tiene su comisión, y estas se

reúnen en asambleas generales. Como consta en su página web, el estar situados en un barrio deficitario de lugares destinados a las necesidades sociales y culturales les hace acoger actividades de este tipo, además de las reivindicativas y de organización socio-política.

Centrándonos brevemente en este CSOA y en cómo se producen y gestionan los conciertos que en él se realizan, nuestra informante nos explica que la “asamblea de conciertos” está formada por 6 personas. Los conciertos se organizan priorizando oportunidades, como el paso por Barcelona de un grupo internacional o español de gira, y necesidades, como por ejemplo de dinero para alguna causa social —como cajas de resistencia para presos o multas impuestas a activistas— o para financiar proyectos del mismo El Yunque, en cuyo caso se priorizan conciertos que puedan producir beneficios y pocos gastos. La intención inicial de la “asamblea de conciertos” era organizar un concierto a la semana, aunque a veces por falta de tiempo de las personas organizadoras se ha llegado a estar breves temporadas sin organizar conciertos (Esther, comunicación personal).

Otros CSOAs están localizados en naves industriales situados como el anterior en antiguos polígonos o barrios industriales inmersos en procesos de reconversión y recalificación, normalmente alejados de las zonas habitacionales, lo que ayuda a evitar las quejas de los vecinos. El tamaño de estas naves permite contener al menos a 300 personas. Los conciertos en estas salas o naves presentan puntualmente una alta compactibilidad poblacional, entre 3 y 4 personas por metro cuadrado, aunque generalmente su densidad media es de entre una y 2 personas por metro cuadrado. Por otro lado, tenemos a las pequeñas salas con un aforo de 200 personas, que suelen estar en las plantas bajas o en los garajes de bloques ocupados de pisos, a veces ocupados por familias. Dado su tamaño, en ellas es más frecuente que se llegue a una alta compactibilidad entre el público, aunque muy excepcionalmente se sobrepasa la densidad media de 5 personas por m<sup>2</sup>, una densidad a partir de la cual el contacto físico involuntario es muy frecuente y la motilidad se ve reducida.

La compactibilidad de la audiencia en una sala tiene generalmente unas pautas de crecimiento en relación a la cercanía al escenario, cuanto más cerca de este, mayor grado de compactibilidad del público. Hay que tener en cuenta que un incremento de la compactividad conduce generalmente a un incremento de la compatibilidad, tanto como

posibilidad de coexistir que como interacción y actuación en común. Igualmente, el incremento de compactividad exige un incremento en la flexibilidad de las distancias proximicas.

Un tipo diferente de ocupaciones, cercanas en las ideas que las sustentan pero distintas en el tiempo de duración previsto y en el emplazamiento ocupado son los “Kaos a...”, ocupaciones de una tarde y primeras horas de la noche de pequeñas calles, plazas o lugares públicos no muy transitados. Generalmente se realizan coincidiendo con las fiestas mayores de los barrios, y algunos se realizan desde hace más de 8 años. Una variación de lo anterior es la ocupación de un solar no construido. Si mientras que en los “Kaos a...” no hay barra de bar y el sonido suele ser bastante limitado, ya que se reduce generalmente a un equipo de voces de poca potencia, en las ocupaciones de solares no construidos sí que generalmente suele haber barra de bar y un equipo de sonido de más potencia, incluyendo una mesa de mezclas.

El segundo gran grupo de lugares donde se realizan conciertos son los *casals de joves* y ateneos culturales situados en inmuebles propiedad del ayuntamiento barcelonés. Un buen ejemplo es el Kasal de Joves de Roquetes, autogestionado por un grupo de jóvenes del barrio bajo ciertas bases ideológicas<sup>154</sup>. En él ensayan grupos de pop y rock en general y alguno implicado en la EBPHC. Además, es una de las salas utilizadas por colectivos como Ojalá Esté Mi Bici, organizadores de conciertos de punk, *hardcore* e indie-rock activos desde 2008 y con más de 220 conciertos organizados<sup>155</sup>, y el colectivo Can't Keep Us Down, organizador de conciertos y festivales *hardcore* y punk<sup>156</sup>, con más de 400 conciertos organizados en sus 12 años de historia (Rubén, comunicación personal).

Un caso similar es Rock&Trini, una asociación juvenil que como las anteriores no recibe subvenciones y que tiene cedido desde hace más de dos décadas un local municipal (Germán, comunicación personal). Otro centro de características similares es el Casal de Joves del Clot. Y con características diferentes existen equipamientos culturales municipales de gestión comunitaria vecinal como el Ateneu L'Harmonia y el Ateneu Popular 9 Barris.

---

<sup>154</sup> <https://kasaljovesroquetes.wordpress.com/el-kasal/el-nostre-ideari/>

<sup>155</sup> <http://ojalaestemibici.blogspot.com/p/haceres-de-la-bici.html>

<sup>156</sup> [https://www.facebook.com/search/top/?q=can%27t%20keep%20us%20down&epa=SEARCH\\_BOX](https://www.facebook.com/search/top/?q=can%27t%20keep%20us%20down&epa=SEARCH_BOX)

No hemos apreciado grandes diferencias observables entre los conciertos realizados en CSOA y los realizados en *casals de joves* y ateneos culturales situados en inmuebles propiedad del ayuntamiento barcelonés, autogestionados en mayor o menor grado por los usuarios. Por lo expuesto por las personas informantes sabemos que las comisiones organizadoras de conciertos generalmente tienen más peso en la organización de los CSOA que los colectivos y asociaciones organizadoras de conciertos en la gestión de los *casals de joves*, aún la diversidad de situaciones en estos últimos.

En algunas fiestas de barrio, como por ejemplo en las del Raval, Sans, Gràcia o Sant Andreu se realizan conciertos de punk y *hardcore* organizados por diversos colectivos y asociaciones de vecinos. Igualmente se gestionan de forma colectiva los locales que son sedes de asociaciones culturales, como el Pumarejo o Freedonia, que entre sus muchas actividades musicales y artísticas organizan ocasionalmente conciertos de punk y *hardcore*. En estos últimos casos, los organizadores de conciertos están supeditados al colectivo gestor de la asociación cultural.

En cuanto a las salas de conciertos y bares privados que programan conciertos de rock en Barcelona, la mayoría están situadas en la zona de ocio nocturno del Poble Nou. Los establecimientos privados que más regularmente programan punk y *hardcore* son Ceferino, un pequeño bar con un aforo de 35 personas en el que ocasionalmente se llega a densidades de más de 6 personas por metro cuadrado, y RockSound, un bar-sala de conciertos, con un aforo de unas 150 personas. Otra sala es el Estraperlo, situada en Badalona, en el área metropolitana más cercana a Barcelona. Sus dos plantas le posibilitan tener aforos de 400 personas en la planta baja y 150 en la superior, lo que permite acoger a grupos con diferentes grados de popularidad teniendo en cuenta la compactibilidad como factor de mayor o menor comodidad y a la vez de posible compatibilidad.

No hay grandes diferencias en la valoración por parte de los administradores de estas salas de las prácticas corporales del público ya que en ellas se han realizado muchos conciertos de *hardcore* y punk y prevén las posibles reacciones de músicos, músicas y público. Sobre la importancia de esta cuestión, comentar un episodio observado en una importante sala de titularidad municipal dedicada específicamente a la música, localizada en una ciudad del área metropolitana de Barcelona y colindante a esta. Esta sala funciona mediante gestión mixta en régimen de concesión municipal. El año 2015 programó un concierto de tres conocidos grupos de *hardcore* de la década de los años

90. La sala, de techo alto, con un gran escenario de un metro de altura y buenas condiciones técnicas sonoras y lumínicas, fue ocupada medianamente por un público de entre 30 y 40 años, unas 80 personas.

Al intentar algunas personas de la audiencia subir al escenario con la intención de hacer *stage diving* desde su proscenio, rápidamente fueron interceptados y expulsados del escenario por los miembros de la seguridad privada de la sala, que les advirtió que expulsarían de la sala a quien intentara subir al escenario y arrojarlo desde él. Esto enfrió los ánimos del público, algo que fue percibido por los músicos, según nos comentó uno de ellos (Moisés, comunicación personal).

Quisiéramos señalar dos aspectos de este episodio: uno, que las restricciones sobre el comportamiento de la audiencia, o más específicamente sobre una práctica corporal perteneciente a un género corporal concreto hizo que el público se cohibiera en su comportamiento, y dos, su anomalía, ya que no hemos vuelto a asistir en nuestras observaciones a un proceder coercitivo semejante por parte de los organizadores. Los agentes de seguridad privada hacían su trabajo y seguramente —aunque no lo podemos confirmar— seguían directrices de la sala. Hay que tener en cuenta que todas las salas de conciertos privadas tienen la obligación de tener seguridad privada, pero las prácticas de coartar los movimientos del público son muy variables, dependiendo de las órdenes de los gestores de la sala. Como nos dice Ferran, cantante en esa actuación, “los seguretas pueden cortar el rollo” (comunicación personal). Esta ilustración etnográfica ejemplificaría claramente la importancia de determinadas acciones corporales colectivas para que el concierto se desarrolle de la forma prevista, y aunque no se ha observado otro caso semejante, el comentario de Ferran nos señala que las restricciones de estas acciones no son totalmente inhabituales.

Entre los elementos que generalmente están presentes en los locales o recintos cerrados donde se han observado conciertos de punk y *hardcore* están la entrada al recinto, donde generalmente está situada la taquilla y las personas encargadas de ella, los baños, la barra de bar —generalmente portátil en los CSOA y *squats*— donde se sirven alimentos y bebidas, y el espacio escénico, ya sea con escenario o sin él. Asimismo, podemos distinguir la zona o zonas del equipo de sonido, con su mesa de mezclas y sus etapas de potencia, al lado del escenario o alejado de él unos metros. El escenario es tanto un espacio físicamente delimitado como un espacio que se entiende comúnmente separado del espacio donde permanece la audiencia, aunque no exista ninguna barrera

física. Jensenius y otros subrayan su multiplicidad conceptual al entenderse tanto como espacio físico que como un elemento estructural y una construcción social, la *escena de performance*, el espacio que el público y las personas músicas consideran el lugar donde se desarrolla la *performance* musical —como veremos, no el único posible—, en el que estas últimas desarrollan su *performance* (Jensenius et al., 2010: 20).

En las artes escénicas es común la utilización de la convención performática y estética de la *cuarta pared*<sup>157</sup>, de origen teatral. Otra forma de denominar a esta convención, más en relación con el cine, es la de *ventana* (Bazin, 2000, citado en Comolli, 2009: 28-9). Nosotros la utilizamos como metáfora que nos ayuda a pensar sobre los conciertos y las condiciones de la división entre audiencia y personas músicas. En los conciertos y en la *performance* musical en general esta convención sobre la forma de mirar y la separación de público y músicos es excepcional, no está generalizada y es mucho menos rígida, lo que no significa que no se pueda producir. El concierto no exige inicialmente este tipo de suspensión de la realidad y su necesidad y tipo de verosimilitud implicada son diferentes<sup>158</sup>.

En el concierto se tiende a una interpelación corporal por parte de las personas músicas y cantantes hacia la audiencia de un tipo peculiar y mucho más frecuente que en la mayoría de las otras artes escénicas. Por otra parte, el rechazo a realizar esta interpelación<sup>159</sup> se convierte en un elemento más del *personaje de performance* (Auslander, 2004) de músicos y cantantes.

---

<sup>157</sup>La “cuarta pared”, típica del teatro más comercial y realista, y presente con numerosas variaciones en cuanto a su adaptación técnica e ideológica en otras artes escénicas como la danza y en otras artes y medios audiovisuales como la pintura, la televisión, los cómics o los videojuegos, consiste en la convención sobre la existencia al frente del escenario de una pared imaginaria e invisible que separa la acción y los personajes del público, más bien podríamos decir una ventana, como hacen autores como Comolli (2009) que permite al público observar y que para la persona situada en el “escenario” no existe. En el concierto la “cuarta pared” o “ventana” no cumple esta misma función, o no lo hace de forma rígida, ya que frecuentemente las personas músicas, dependiendo de las condiciones de la sala y el estilo musical, miran hacia y ven al público, e interactúan con él. Por otra parte, no existe el mismo tipo de suspensión de la realidad y de diferenciación entre escenario y público presentes en el teatro o en el cine, con lo que la necesidad de verosimilitud, así como los resultados de su ruptura son diferentes.

<sup>158</sup> Un caso arquetípico de la suspensión de la incredulidad en un concierto es el de la ópera, en la que se suspende la lógica incredulidad ante el hecho de que la gente “hable” cantando, o que las cantantes “hablen”-canten dirigiéndose directamente al público.

<sup>159</sup> Son muy abundantes los ejemplos de músicos y músicas que prefieren no interpelar al público y que este no les interpele, como por ejemplo los músicos de jazz Miles Davis, que en muchas ocasiones tocaba de espaldas al público —algo atestiguado, entre otros muchos, por el escritor Enrique Vila-Matas en su libro *Paris no se acaba nunca* (2003, Barcelona: Anagrama) donde comenta la actuación de Davis en el Palau de la Música Catalana de Barcelona en 1973— y Charlie Parker (según Bailey, 2010: 109), o May

Denominamos *personaje de performance*<sup>160</sup> a una de las dos personalidades que Auslander (2004: 6), ampliando y condensando las ideas de Frith sobre el tema (1996), considera que presenta un músico en la *performance*, por un lado su persona real —la personalidad real, cotidiana, del artista— y por otro la citada personalidad o más bien el personaje de *performance* como músico, su imagen como persona pública ante la audiencia, superpuesta sobre la anterior. A estas los cantantes sumarían el carácter, la caracterización de lo que aparece en la canción, y especialmente en su texto. Los tres niveles pueden estar presentes de forma simultánea en una *performance* musical. En suma, estaríamos hablando de distintos roles sociales que se superponen según la situación (Goffman, 2012: 28). Desde nuestra perspectiva, el *repertorio gestual* de un músico sería una parte central de su *personaje de performance*, estando uno y otro conformados tanto consciente como inconscientemente. Esto no significa que los miembros del público no estén provistos de un repertorio gestual propio o con elementos comunes con los músicos, a utilizar en el concierto, a manera de género corporal asociado al género musical, un repertorio que es parte de su *actuación* ante los otros (Goffman, 2012: 27-28).

Así, y en cuanto al público, este tiene diversas maneras de observar y escuchar el concierto. Es común la focalización secuencial de la mirada, el oído y la atención sobre diferentes planos, componentes y momentos del concierto, por ejemplo, sobre una única persona música del grupo, una parte de este —por ejemplo, los movimientos de la mano de un instrumentista— o todo él. La amplitud de los focos entrelazados de atención y visión puede ir desde un detalle visual y musical hasta la percepción conjunta de músicos y público. La posibilidad de reparar en muchos aspectos del concierto aparece reiteradamente cuanto las personas miembros del público después de asistir a un concierto comentan y comparten lo que les ha llamado la atención y les ha gustado más o menos, muchas veces con diferencias notables entre ellas, como hemos observado en conversaciones informales con los informantes y en nuestras participaciones observantes.

---

Oliver, primera bajista de Los Planetas, que tocaba de espaldas al público (observación participante no registrada, abril de 1992).

<sup>160</sup> Auslander utiliza el término de *performance persona*, pero hay que tener en cuenta el diferente significado del término *persona* en castellano y en inglés, ya que en este segundo tiene unas connotaciones en referencia al carácter que se presenta a otras personas, a menudo en contraste con el carácter de esa persona en privado (Cambridge Dictionary, 2020; Collins Dictionary, 2020). En esta tesis hemos preferido generalmente traducirlo por *personaje*.

El tipo y grado de la mutua interpelación entre personas que hacen música y personas que escuchan y observan su producción están determinados por innumerables factores: la voluntad del músico, su temperamento, su experiencia o sus ideas estéticas, la posición espacial y jerárquica de las personas músicas y cantantes, las expectativas del público o las convenciones del género musical concreto, entre otros. Los músicos y músicas interpelan —afectan— a la audiencia de múltiples maneras, desde una mirada de reconocimiento —sea de agrado o desagrado—, un desplazarse a un lado u otro del escenario o un paso hacia adelante en el escenario mientras se canta o toca hasta la interpelación directa al hablar al público o apuntarlo con el instrumento musical. Todo esto, claro está, integrado en la interpelación musical que es parte de la interpretación o *performance* musical. Y mientras que, como comenta Goffman las músicas y músicos intentarían controlar la situación y la atención del público (2012: 96), el público tiene diferentes grados de atención, muy variables individualmente y relacionados con su diversidad cultural (2012: 258-9).

El traspaso corporal de tanto los músicos y las músicas como el público de esta pared o ventana ficticia situada en el borde exterior del escenario, aún su relativa frecuencia, se percibe como algo que se sale de las normas del proceso de interacción interpretes-público (Cruces 1999:1). Ya no se considera excepcional en cuanto a ser inusual, ya que cada vez es más practicado por artistas de diferentes géneros musicales, en lo que se podría considerar un recurso escénico, formando parte de las posibilidades de su *personaje de performance*<sup>161</sup>. Pero continúa provocando cierta sorpresa y estupefacción, provocando ciertos afectos<sup>162</sup>. Por otro lado, hay autores que consideran que la ruptura de la diferenciación espacial entre escenario y platea despoja a los músicos de la sacralidad que, como los sacerdotes o los oradores políticos, adquieren por la distribución y separación espacial preexistente entre *performers* y público (Saumade, 1998: 312).

---

<sup>161</sup>En la que se incluiría hacer subir o permitir la entrada al público al escenario.

<sup>162</sup>*Afecto* como *affectus* spinoziano, como modo de pensamiento no representativo, como presuposición de una idea, como variación en la potencia corporal de actuar (Deleuze 1978a), como capacidad de afectar y ser afectado, “una intensidad correspondiente al paso pre-personal de un estado experiencial del cuerpo a otro, y que implica un aumento o disminución de la capacidad de ese cuerpo para actuar” (Massumi 1987: xvi). A tener en cuenta que el afecto es corporal, diferente en su naturaleza a la emoción, y que es sinestésico (Massumi 1995: 96).

En los conciertos de punk y *hardcore* el límite entre escenario y platea se franquea corporalmente con bastante frecuencia, tanto por una parte de los músicos y músicas como por una parte de la audiencia, como veremos en el capítulo 5 de forma más detallada al tratar prácticas corporales como el “bajarse del escenario” por parte de los músicos o el *stage diving*. Pero ya sea como parte del *personaje de performance* o como resultado de los pequeños *espacios de performance* utilizados, este traslado del cuerpo, como nos dice Montse, “forma parte del discurso y del lenguaje del *hardcore* y del punk”, es visto como algo correcto y apropiado, e incluso un elemento de diferenciación con otros géneros musicales. Como hemos comentado, la prohibición de que el público cruce esta separación entre escenario y platea —ya sea para hacer coros, bailar unos instantes sobre el escenario o utilizar a este para hacer *stage diving* y arrojarlo sobre sus compañeros del público— puede influir en el concierto y en su percepción. Algo parecido nos comentó Arcadi al hablarnos de su primer concierto de punk y *hardcore*, al que asistió con quince años,

la verdad es que no me gustó. Pero no por el grupo, sino por el ambiente que se generó. Lo vi como algo muy alienante por la separación esta tan clara entre escenario y público, en ese momento como que me chocó un poco. Porque no sé por qué me esperaba otra cosa.

E- ¿Que esperabas, un poco más de interrelación?

- No, si interrelación había, pero era muy clara la diferencia entre unos y otros [se refiere entre público y músicos] y me sorprendió. En ese momento me acuerdo de la sensación de decir “ostia, vaya bajón” (Arcadi, 13 de diciembre, 2016. CSOA).

En los CSOAs en múltiples ocasiones el escenario como estructura física se considera prescindible, mientras que generalmente es un elemento central de las salas de concierto privadas, con unas medidas variables y dependientes de las posibilidades de espacio de la sala. En la mayoría de los casos observados y tanto en CSOAs como en locales privados el escenario tiene entre 35 cm y un metro de altura —esto último, algo excepcional— y nunca o casi nunca está separado por vallas de la zona destinada al público, práctica que solo se realiza en festivales y conciertos en grandes salas (observación participante no registrada). En ocasiones, dependiendo del tamaño de la sala, existe una zona de *backstage* o de camerinos generalmente detrás o cerca del escenario en la que las personas músicas a veces se preparan antes de la actuación, aunque generalmente las personas músicas se mezclan con el público antes y después de actuar para ver a los otros grupos actuar.

Aparte de los sistemas de sonido que, sea cual sea su calidad y potencia, se consideran indispensables para un concierto, hay otro elemento técnico a comentar: el sistema de iluminación escénica. Generalmente solo existe en las salas privadas, y es prácticamente inexistente en los CSOAs, *squats* o *casals de juventut* municipales. Esto se debe a su coste y las dificultades técnicas que conlleva, pero también porque no se considera plenamente necesario. Desde nuestro punto de vista, no considerar este aspecto de lo espectacular como necesario, o considerarlo superfluo y prescindible, se puede entender como parte de uno de los “ideales” del punk, el amateurismo, entendido como falta de profesionalidad (Prinz, 2014: 586), y por otra parte relacionado con el *hacer* con recursos no profesionales o pocos recursos.

#### 4.3.2. Los días y las horas de los conciertos de *hardcore* y punk

Los conciertos observados no se realizan con la misma frecuencia en todos los días de la semana. El orden de los días de la semana de mayor a menor realización de conciertos por día es: sábado, viernes, domingo, miércoles, jueves, martes y lunes. Los conciertos que se realizaban los lunes, martes y miércoles son generalmente de bandas internacionales de gira europea, o españolas de gira nacional. Pero la realización en viernes, sábado y domingo —algo menos de  $\frac{3}{4}$  de los conciertos observados se han realizado en estos días de la semana— y especialmente en viernes y sábado —con más de la mitad de los conciertos observados— nos señala que los conciertos se asocian con el tiempo de ocio, entendido este como el tiempo en que la persona se libera de sus obligaciones familiares, profesionales y sociales y que se destina en distintas proporciones al descanso, la diversión y el desarrollo personal (Dumazedier, 1971: 20-21) lo que consideramos que acarrea una disposición corporal y de ánimo determinada, más activa y propensa a la diversión y al baile.

Los conciertos se suelen realizar en una franja temporal entre las 20:00 h y la 01:00 h de la madrugada. Excepcionalmente empiezan más temprano y acaban más tarde. Un horario muy habitual es entre las 22:00 y las 24:00 h. Un horario de tarde, de 18 h a 20 o 21 h por ejemplo, suele estar ligado a conciertos realizados en la calle sin permiso municipal —los mencionados “Kaos a...”— o a encuentros como mercadillos punk<sup>163</sup> y

---

<sup>163</sup> Pequeños mercados realizados normalmente en CSOA donde se venden fanzines, discos y ropa y complementos de estética punk.

ferias de actividades DIY o de discográficas independientes. Otros horarios están relacionados con las características de los lugares donde se realiza el concierto y el día de la semana de realización. Así, los conciertos realizados en viernes y sábados se inician y finalizan más tarde. Igualmente, comienzan y acaban más tarde los conciertos realizados en salas de conciertos y bares privados, mientras que los conciertos realizados en CSOAs, *casals* de jóvenes o ateneos culturales suelen empezar y acabar antes. Un aspecto que influye en los horarios es la vecindad, ya que los conciertos realizados en lugares con vecinos —ya sea en locales situados en edificios con vecinos o con vecinos colindantes al edificio— suelen acabar antes, para evitar conflictos con estos.

La duración del concierto depende principalmente del número de conjuntos que actúen, y hay la tendencia a que, a mayor número de conjuntos, menor duración de la *performance* de cada uno, llegando a hacerse actuaciones de media hora cuando actúan 4 o más grupos. Según nuestras conversaciones, una idea que se ha ido generalizando a lo largo de los años es que, para que una actuación sea considerada exitosa, correcta e intensa es suficiente con actuaciones de 40 minutos o incluso menos (observación participante no registrada).

### 4.3.3 El público y las músicas y músicos en los conciertos de *hardcore* y punk

La media aproximada de personas asistentes a los 83 conciertos observados de *hardcore* y punk es de algo más de 80 personas por concierto<sup>164</sup>. Hemos observado conciertos con 20 personas, el de menor asistencia, y con un máximo de unas 300 personas, el de mayor asistencia. La cantidad más frecuente de público en los conciertos observados — en algo menos de 33% del total— es de entre 50 y 75 personas. En estos conciertos hemos observado unas 90 bandas barcelonesas, lo que representa aproximadamente unos 350 músicos. Estas bandas no son todas las bandas barcelonesas dedicadas en la

---

<sup>164</sup> Esta media correspondería a la suma de las personas que empíricamente hemos considerado en nuestras observaciones que asistían a cada concierto —en los de menor concurrencia contabilizando una a una y en los más concurridos calculando personas por metro cuadrado y metros cuadrados ocupados de la sala siguiendo lo que se denomina “formula de Jacobs”, utilizada por los periodistas para contabilizar, entre otros eventos, manifestaciones (Weis, 2019)— dividida por el número de conciertos observados. Hemos confrontado estos datos siempre que ha sido posible con personas que asisten a estos conciertos y ocasionalmente con los organizadores del concierto.

actualidad al punk o al *hardcore*. La cantidad de bandas existentes es un dato especialmente difícil de obtener dado lo efímero de muchos conjuntos.

La media de edad de las personas — músicas y público— asistentes al concierto según nuestras apreciaciones es de unos 28-30 años<sup>165</sup>. El público en general se puede clasificar como personas adultas jóvenes más cercanos a los 30 años que a los 20. Entre el público son más numerosas las personas adultas medias, por encima de los 40 años, que las adolescentes tardías por debajo de los 20 años. Esto nos indica, como nos comentan nuestras informantes, el desinterés generalizado por parte de personas más jóvenes en asistir a estos conciertos, algo que hemos comentado en el capítulo anterior.

El número de mujeres miembros del público en nuestras observaciones de conciertos es más o menos de un tercio del total de personas observadas, mientras que entre el 5% y el 10% del total de personas músicas son mujeres. Como hemos comentado en el capítulo anterior, según nuestras observaciones y las informaciones de los entrevistados la presencia como público de mujeres no es similar entre todos los segmentos de la escena, ya que es más alta en el subgrupo o subescena del *hardcore* libertario y el anarcopunk, y más baja en los del *hardcore straight-edge* o *youth crew* y de *street punk*.

Igualmente, la presencia de mujeres es más reducida en los conciertos de bandas formadas en las décadas de los años 80 y 90, tanto barcelonesas como nacionales e internacionales. Una buena parte de la audiencia que acude a los conciertos de estos conjuntos son fanes que ya asistían a conciertos en las citadas décadas, aficionados adultos medios, de alrededor de 40 años o más en la actualidad. Como hemos comentado al explicar la evolución de la EBPHC en referencia a la presencia de mujeres, la asistencia de mujeres a conciertos de *hardcore-punk* en esas décadas era más escasa que en las dos décadas posteriores y que actualmente.

En nuestros registros hay una serie de conciertos —12 del total de 83 observados— en los que la presencia de mujeres como público era más o menos igual que la de hombres, mientras que en dos casos es bastante superior, llegando en uno de estos a más del 75% de la audiencia. Lo que une a estos conciertos excepcionales con una asistencia de mujeres igual o superior a la de hombres es que los conjuntos que actúan estaban

---

<sup>165</sup> Esta media también se basa en un dato obtenido de forma subjetiva, calculando subjetivamente la media de edad de los asistentes a un concierto, o el grupo de edad mayoritario, y multiplicándolo por las personas del concierto, sumando estos parciales de conciertos y dividiéndolos por el total de personas que hemos calculado que han asistido a todos los conciertos observados.

formados mayoritariamente por mujeres. En línea con esto, en los conciertos donde una gran mayoría del público eran mujeres también las bandas estaban formadas total o casi exclusivamente por mujeres. Estos conciertos se realizaron en un CSOA de ideología anarco-feminista.

Para mis informantes la presencia de público y el número de personas que lo forman, así como su comportamiento, afecta directamente a la valoración y a la manera de experimentar el concierto por parte de los miembros de la audiencia y de los músicos<sup>166</sup>. La importancia del público y de su comportamiento en el desarrollo de las *performances* en general es igualmente resaltada por Schechner y Appel (1990: 4), y es un tema que trataremos más específicamente en el siguiente capítulo de esta tesis.

#### 4.3.4 Compañía y gregarismo en los conciertos.

Mis informantes prefieren asistir a conciertos acompañadas por personas amigas o por su pareja, aunque si no encuentran personas interesadas en asistir, lo hacen en solitario. Sobre este tema, Arcadi comenta que

cuando ya te mueves mucho en un circuito específico como puede ser el que estamos hablando [se refiere al del *hardcore-punk* y *punk* libertario] pues cuando vas solo conoces a todo el mundo [...] pero por ejemplo hay sitios [...] si fuese a La Casa<sup>167</sup> no me importaría ir solo, ¿sabes? Sí que es verdad otras veces he ido a ver otro tipo de cosas que me interesan y sí que obviamente prefiero ir con gente. Cosas que me interesan más que son en ambientes que no siento tan míos y sí que... Por ejemplo hace poco hacían el... cómo se llama esto... Bueno, un festival de chicas, como de iniciativas hechas por mujeres, y hacían varios conciertos de varias cosas, y bueno, quería ir. Es un ambiente que me es más ajeno, y sí que quedé con pena para ir (Arcadi. 13 de diciembre, 2016. CSOA).

La cuestión de cómo más o menos cómoda espera encontrarse una persona en un concierto determinado es un factor que condiciona su elección de ir sola o acompañada. Pero este factor cambia con el tiempo y la experiencia adquirida. Así, ante la pregunta de si va sola o acompañada a los conciertos, Aranza nos comenta que

---

<sup>166</sup> Únicamente una persona entrevistada durante la investigación en su papel de “público”, un fan de la improvisación libre declaró no fijarse en el público cuando él mismo era parte de este. En el caso de los músicos fueron dos personas de la escena del *hardcore-punk*, una de ellas la de menor experiencia como músico entre todas las personas entrevistadas, las que declararon que normalmente no se fijaban en el público mientras tocaban.

<sup>167</sup> Edificio ocupado en cuya planta baja hay una sala de conciertos desde hace más de dos décadas.

mayoritariamente he ido siempre con gente. De hecho, durante mucho tiempo tenía cosa de ir sola. Luego esto, yo que sé, en otros momentos de mi vida ya se me ha quitado [el temor, la timidez] y he ido sola. ¡Ahora me da igual! [...] Pero en general siempre he ido con alguien. Aunque fuera solo un colega o una colega [...] otras veces más en grupo [...] (Aranza, 17 de diciembre, 2017. Cafetería de su barrio)

Respecto a ir solo o en compañía a un concierto, nuestros entrevistados casi siempre prefieren ir acompañados, pero no se ve negativo ir en solitario. Pero detengámonos en algunas cuestiones, como por ejemplo la importancia dada a la experiencia, al “moverse mucho” y a los “momentos de la vida” pasados. Esa experiencia adquirida en circunstancias y lugares concretos es lo que permite a Arcadi tener ambientes que “siente más suyos” que otros, no tan “ajenos”, no tanto en el sentido de propiedad como en el de *pertenencia*, de formar parte de un conjunto o comunidad. También es remarcable la importancia de los conocidos y amigos, parte central de ese conjunto. Este es un factor que ayuda a sentirse “en el ambiente” del concierto, el tener relaciones sociales, un capital social que toma la forma de “conocidos” cuya adquisición hace necesaria la experiencia antes comentada, el ir a conciertos para construir estas relaciones sociales con las personas que asisten al concierto y con las que se mantiene relaciones de diversos tipos, de amistad, compañerismo o negocios, muchas basadas en un gusto afín por un género musical concreto y en la pertenencia a la EBPHC, aunque en ocasiones las relaciones superan estas bases.

Volviendo al tema de ir en compañía o en solitario al concierto, las personas que han asistido más frecuentemente a un tipo determinado de conciertos —con características comunes como las salas donde se realizan, las personas organizadoras, el género musical interpretado o las personas que asisten— y más experiencia y contactos sociales han adquirido en una escena local concreta son las que presentan menos rechazo a ir en solitario a conciertos. Cuanto más esporádica sea la asistencia, menos gente se conozca de vista y por menos gente se espera ser reconocido, más incomodidad producirá asistir sin compañía, en solitario.

Por otra parte, en las declaraciones de Aranza, en las de otros informantes y en nuestras propias observaciones se confirma lo expresado por autores como Francisco Cruces (1999: 13) y Randall Collins (2009: 116) respecto a que las personas que forman parte de la audiencia del concierto tienden generalmente a formar pequeños subgrupos de amigos y conocidos, generalmente de entre dos y cinco personas, que durante la

actuación se suelen colocar juntos. Estas personas antes y después del concierto, así como entre los grupos que actúan, suelen agruparse en formación de corro o unos frente a otros aparte del resto del público, dialogando, mientras que durante la actuación musical las personas miran frontalmente al escenario. Esta configuración espacial nos muestra dos características del concierto que siempre están imbricadas: ser una situación social y ser un evento en el que se considera central la *performance* musical.

#### 4.3.5 La distribución espacial de público y de los músicos y músicas

En los conciertos de punk y *hardcore* la distribución en el espacio de los músicos y las músicas es muy similar a la de muchos conciertos de música popular urbana. Una de sus variables condicionantes principales es el tamaño del escenario. La distribución más frecuente es la del baterista en tercer plano, general aunque no necesariamente en el medio, y los instrumentos de cuerda electrificados o los teclados a un lado u otro de la batería y más adelantados, en segundo plano, mientras que la o el cantante, el *frontmen* o *frontwoman*<sup>168</sup>, se suele colocar habitualmente centrado y alineado entre guitarristas y bajistas o delante de todos ellos, en primer plano. El baterista tiene generalmente al resto de miembros de su grupo delante, mientras que guitarristas y bajistas tienen detrás al batería u otros músicos y delante al cantante, quien al tener a los músicos detrás, tiene que volverse para verlos.

Ni los bateristas ni los teclistas desplazan su *espacio de performance*, el espacio donde el músico desarrolla su *performance*, a través de la escena de *performance*, ya que sus instrumentos musicales no son fácilmente trasladables. Por su parte los guitarristas, al poder portar su instrumento, tienen mayor movilidad, aún estar limitados por el mismo instrumento y por los cables que les unen a sus amplificadores. En cambio, los cantantes tienen una gran movilidad, y desplazan a voluntad su espacio de *performance* por toda la escena de *performance*.

En los conciertos observados la distancia mínima entre músicos se podría considerar, dentro de la distancia social, entre 1'2 m y 3'7 m según la distinción entre distancias proxémicas de Hall, una distancia que él considera corresponde a asuntos que, aún

---

<sup>168</sup> Creemos interesantes estas denominaciones en inglés porque sitúan a los y las cantantes en el espacio, tanto con respecto al público —del que se sitúan “en frente”— como con respecto al resto de la banda —de la que se sitúan “delante”—.

impersonales, hacen necesaria la implicación de los involucrados (Hall, 1973: 189-192). En escenarios amplios —normalmente asociados a espacios grandes— que permiten mayor separación ya que habitualmente tienen sistema de monitores<sup>169</sup>, la tendencia entre los músicos es ocupar el mayor espacio posible del escenario, separándose y distribuyéndose por él. Por otro lado, el ocupar el espacio de forma “natural”, el moverse cómodamente por el escenario no es algo fácil para personas acostumbradas a realizar sus *performances* en escenarios pequeños, por lo que requiere un cierto tiempo de aprendizaje (observación participante no registrada).

En cuanto a la audiencia, su grado de compactibilidad depende lógicamente de su número y del tamaño de la sala. La mayor densidad que hemos registrado es de más o menos tres personas por m<sup>2</sup>, lo que se considera una “multitud densa”, mientras que en otros conciertos la densidad es de entre una y dos personas por m<sup>2</sup>, una “multitud fluida”<sup>170</sup>. Vemos que la separación entre las personas que forman la audiencia es de 30 cm a 1 m, una distancia que oscilaría entre lo que Hall (1973) consideraba la fase remota de la distancia íntima y la fase remota de la distancia personal.

En las circunstancias de menor distancia, si las personas no se conocen entre sí el comportamiento es similar al que el mismo Hall ejemplifica en los transportes públicos atestados: no dar pie de entrada a ningún tipo de intimidad, no mirar más allá de un vistazo fugaz a la persona que tenemos delante o a los lados (1973: 186) y, si un empujón motivado por el pogo o por otra causa hace chocar o entrar en contacto a las personas, mostrar una cierta indiferencia. Esta indiferencia ante los desconocidos también se practica en la que Hall considera una distancia personal (1973: 187-188). Pero hay que tener en cuenta que esta indiferencia no significa que no se les perciba. La indiferencia puede mudar rápidamente en acción corporal conjunta producida por el desarrollo del concierto, facilitando una interrelación corporal sustentada en la alta compactibilidad, como veremos en el siguiente capítulo.

Buena parte de nuestros entrevistados prefieren situarse lo más cerca posible del escenario, algunos incluso pegados a él, “con un pie sobre el escenario”, nos dice Edgar. A Montse le gusta especialmente situarse en primera línea, entre el pogo y el escenario.

---

<sup>169</sup> Altavoces de escenario utilizados para que los músicos y cantantes se escuchen a sí mismos y al resto del conjunto.

<sup>170</sup> Para esta consideración nos hemos guiado por lo que se denomina “formula de Jacobs” (Weis, 2019), anteriormente comentada.

Aranza nos comenta que cuando empezó a ir a conciertos se quedaba atrás ya que a ella nunca le ha gustado bailar mucho, y para ella estar en las filas de delante implicaba bailar, moverse. Ahora, ya que ha comenzado hace poco a tocar el bajo eléctrico, le gusta ponerse delante para observar a las músicas y los músicos.

Una primera motivación al situarse en un sitio u otro en el concierto es el interés en el conjunto musical y en la música que interpreta, y el deseo de captar el máximo número de detalles posibles de su *performance*. Más allá de esta primera pauta basada en el gusto y el interés personal existen otras pautas de distribución y organización espacial de los participantes. La tendencia generalizada observada es que los hombres más jóvenes y algunas de las mujeres más jóvenes —muy pocas como veremos— ocupen el *pit*, haciendo pogo o *moshing*, mientras que los hombres de más edad y las mujeres se coloquen alrededor de este. El número de mujeres entre la audiencia se incrementa en las zonas más alejadas de escenario y en los laterales de la sala, y lo mismo ocurre con la edad de las personas miembros del público, que va aumentando al alejarnos del escenario y del *pit* (sobre esta cuestión, ver Bennett, 2006: 228). Esto es más bien una tendencia que una regla, ya que generalmente intervienen otros factores como los conjuntos que actúan, los organizadores del concierto o el lugar donde se realiza.

La división del lugar es el reflejo o producto de una estratificación tanto de género (Martín Casares, 2006: 51) como etaria, una jerarquización física y simbólica del lugar (Martínez García, 2003) que al mismo tiempo ayuda a reforzar y (re)producir a estas estratificaciones. Los informantes nos han confirmado nuestras observaciones: “antes estaba más al centro... Nos tenemos que ir acostumbrando”, nos dijo Roger, reconociendo que el centro de la sala no es un lugar idóneo si se quiere evitar el pogo y otras acciones corporales, así como sus cambios de posición a través de los años, mientras que Esther nos comenta que dependiendo de la gente que hay en el centro y sus movimientos prefiere no situarse cerca del escenario, ya que lo considera un problema. Aranza, por su parte, nos habla de un conocido, un punk de unos 40 años, que le comentó que él es “punk de periferia”, refiriéndose a su situación en el concierto, y a que ya no le interesa el pogo. Aranza también nos dice que le gusta ver al grupo de cerca, pero no quiere participar en “pogos desenfrenados” — “no me sentía cómoda”— por lo que prefiere situarse en los laterales, y se pregunta si esto podría establecer una jerarquía. Esto no es una constante sino que es más bien una tendencia, ya que personas maduras y/o mujeres se pueden situar en medio o delante del público, y en la cuestión

pueden intervenir otros factores como las características de la sala o la edad y el sexo de las personas músicas.

La EBPHC en su discurso hace gala de una ideología igualitarista que rechaza la hipermasculinidad, asociándola a otros géneros y escenas musicales, pero en general sus actividades reproducen los estereotipos de género —“construcciones sociales que forman parte del mundo de lo simbólico y constituyen una de las armas más eficaces contra la equiparación de las personas” (Martín Casares, 2006: 52) —. Esos estereotipos se basan en la presentación de las diferencias en los roles de hombres y mujeres como “naturales”, tal como expone Strathern (1997, citado en Martín Casares, 2006: 52). Así, la disposición en el espacio se “naturaliza”, encuentra su razón en las diferencias entre cuerpos de hombres y mujeres y entre personas jóvenes y maduras.

Sobre esta cuestión, Connell expone que los cuerpos no son “medios neutros de la práctica social” (2003: 91) y que las relaciones de género son puestas en práctica y representadas simbólicamente por las acciones corporales (Connell, 2003: 85). Las construcciones sociales que son los estereotipos de género (Martín Casares, 2006: 52) sobre hombres y mujeres se basan en una naturalización de las características —reales o no—y tareas o acciones diferentes de los cuerpos de mujeres y hombres. Por otro lado, hay una serie de características asociadas simbólicamente al punk y al *hardcore*: rapidez, rebeldía, individualidad (Prinz, 2014), agresividad, energía, fuerza, rabia o temeridad, entre otras. La interrelación entre estas ideas tiene entre otros resultados la situación diferenciada de hombres y mujeres en el lugar o sala donde se realiza el concierto, así como la realización o no de determinados movimientos o acciones corporales.

Al analizar la cuestión de las diferencias en la actividad corporal en el espacio entre hombres y mujeres nos son especialmente esclarecedoras las ideas de Young (1980) sobre el uso y la percepción del espacio por las mujeres. Para Young, las mujeres tienden a considerar a su cuerpo como un objeto, y tienen una percepción limitada de lo que este es capaz, limitando su motilidad al no confiar plenamente en sus posibilidades corporales (1980:142-3, 151). Young (1980: 149-150) recoge la diferenciación entre espacio vivido y espacio objetivo de Merleau-Ponty (1993) al exponer que las mujeres suelen confinar su existencia a su espacio vital o vivido, lo que le impide extenderse en el espacio objetivo, teniendo una experiencia, unas vivencias distintas del espacio que los hombres. Las mujeres tenderían a utilizar espacios más pequeños y a estar más

situadas en el espacio, a la vez que más constreñidas por el mismo espacio, mientras que los hombres se moverían más libremente por el espacio objetivo.

Para Young (1980: 152) estas limitaciones son la consecuencia de la sociedad patriarcal y sexista en la que el uso por las mujeres del espacio de la forma en que lo usan los hombres no es socialmente aceptado, ya que las mujeres están en él “físicamente inhibidas, confinadas, posicionadas y objetivadas”. Así, desde muy temprana edad a las mujeres se les enseña a aceptar y seguir esta espacialidad limitada, con lo que pasado el tiempo la concepción de la fragilidad de sus cuerpos y de que son a la vez sujeto y objeto a proteger es interiorizada (Young, 1980: 153). Por otro lado, según Young (1980: 154) las mujeres perciben y son conscientes de que su cuerpo es visto como objeto sexual por los hombres, y evitan ser cosificadas rechazando tener un comportamiento corporal activo y libre hacia el exterior.

Aunque no cabe duda de que desde la publicación de este texto en 1980 han pasado muchas cosas y tiempo, y por ejemplo la participación de las mujeres en Occidente en el deporte y en el mundo público en general ha aumentado considerablemente, Young (1998, citada en La Caze, 2014: 432) considera que ha sido un cambio cuantitativo, no en los fundamentos cualitativos del problema.

En cuanto a los estereotipos en el punk y el *hardcore* con respecto a los rangos etarios, se basan en los resultados considerados naturales del paso del tiempo sobre el cuerpo humano y en las características asociadas simbólicamente al punk y el *hardcore* anteriormente comentadas, la rapidez, rebeldía e individualidad expuestas por Prinz (2014) más otras como energía, fuerza, rabia o espíritu crítico, todas fácilmente asociadas con la juventud en el mundo desarrollado occidental. A eso hay que sumar las que conllevan la asociación del punk y el *hardcore* con la juventud por ser géneros musicales creados inicialmente por y para jóvenes. Aunque, como hemos observado, estas asociaciones simbólicas o reales con la juventud no producen en la actualidad una mayor incorporación de gente joven a la EBPHC.

De este análisis cabe destacar dos cuestiones relevantes: la primera, la intersección entre las estratificaciones de género y etarias basadas en estereotipos, con resultados tanto en la vida de las personas como en sus relaciones sociales (Anthias, 2012: 4). La segunda, la diferencia en las estrategias para intentar dominar esta estratificación entre las mujeres, y entre las mujeres y hombres adultos.

Como hemos registrado en nuestras observaciones, una parte de las mujeres optan por adoptar el comportamiento vinculado al rol de género asociado a los hombres. Sobre esta cuestión, Montse nos comenta su experiencia cuando tenía algo más de veinte años

me he puesto en los pogos... Sí que tuvimos el periodo... más agresor... hay un periodo de feminismo agresor, ¿no?, que vas por los sitios como... que es una especie de machocore, pues feminocore... Y sí que lo hemos vivido, y sí que me he metido... “¡Soy tía, apártate y no me toques!” y tú vas metiendo patadas a todo el mundo. Enseguida te desvinculas, ¿no? pero supongo que lo necesitas, en cierto momento de la... a la edad del Guillem, así, a la edad de veintipico... de femenino, con la violencia esta, ¿no?, de decir “tú me agredes, yo te agredo!” (Montse.21 de abril, 2017. Su domicilio).

Otra práctica de las mujeres en la EBPH es crear sus propios ambientes, ya sea en lugares como CSOAs gestionados por colectivos anarcofeministas o en festivales y conciertos en los que la mayoría de las personas organizadoras y músicas son mujeres. En cuanto a las personas fans de mayor edad, entre los 30 y 40 años, optan generalmente por aceptar la situación, mientras que algunas de ellas optan también por continuar teniendo un rol más o menos importante, si no ya en el concierto y corporalmente, si en la EBPHC, convirtiendo en una cierta ventaja el hecho de tener más edad, de ser mayores (Bennett, 2006: 233) ya sea adoptando el papel de personas “supervisoras críticas“, subrayando su mayor experiencia y conocimiento de la escena (Bennet, 2006: 228), o potenciando su implicación en la escena a través de sus actividades como individuos organizadores de conciertos, músicos, editores de fanzines o administradores de sellos discográficos (Davis, 2006: 67).

Por otro lado, también el distanciamiento de la banda y de las primeras filas donde se baila pogo puede ser interpretado como la intención o la posibilidad de ver todo el evento —incluido el resto de la audiencia— con mayor perspectiva, no solo a los músicos performando (Bennett, 2006: 288), con lo que en cierta manera se adopta el papel comentado de “supervisores críticos” o “críticos expertos” tanto para la escena musical como para el mismo concierto.

Al preguntar a los informantes adultos y más experimentados sobre este tema, nos confirman que, con la edad, han ido dejando de colocarse en primera fila al lado del escenario, o de meterse en el *pit* a hacer pogo, ya que estas prácticas han perdido interés para ellos. Nos dicen que “antes” se movían más, prefiriendo en la actualidad disfrutar del concierto únicamente oyéndolo y viéndolo, como nos comentó Francesc, de 36 años.

La misma visión es la de Roger, que nos comentó que a su edad, 53 años, ya no se pone “a bailar como un loco allí delante... Hace tiempo que no me meto en el *pit* [...] me pongo en la diagonal que haces con el escenario, bailando en mi rinconcito y disfrutando”. El mismo Roger nos comentó en referencia a los espacios del concierto donde se baila pogo o se realizan otras prácticas corporales colectivas que “antes me ponía más al centro. Nos tenemos que ir acostumbrando... te vas alejando del escenario, te vas alejando...”.

El dejar el centro a los más jóvenes —y en cierta manera a los más hombres — presenta otro aspecto, además de simplemente haber perdido el interés o buscar estar en una posición más cómoda y con mayor visibilidad. Ninguna de las personas entrevistadas duda de que todas estas acciones corporales se deben poder hacer libremente, aunque el grado de esa libertad es variable. Por otra parte los informantes entienden y exponen que es una decisión propia el participar en ellas, ya que llevan consigo ciertos riesgos, algo casi inevitable. Así se entiende cuando uno se coloca en estas posiciones centrales, como comenta Chema, que en una comunicación personal después de recibir un golpe involuntario por una persona haciendo *stage-surfing* que le ha amoratado el ojo, dice “qué haremos tú... Pero la verdad es que me la suda bastante el ojo, ha sido uno de los mejores conciertos que he visto”, mientras que Esther nos dice que ella “se mete” con la idea de no resultar golpeada, pero si eso ocurre nos dice que “me lo merezco por haberme metido”.

Esto nos lleva a la idea de la aceptación generalizada de estas prácticas y de las normas que conllevan como inherentes al mismo concierto, y a la consideración general de que estas prácticas corporales —algunas de las que se pueden considerar subjetivamente tanto alegres y amistosas como agresivas y violentas—se entienden como ligadas a la escena punk y *hardcore*, tanto barcelonesa como global, a la historia del punk, y que se produzcan es inevitable e incluso necesarias para el desarrollo del concierto. Como veremos, no se discuten las prácticas, sino la manera de realizarlas.

#### 4.3.6 Consumos alimentarios y otros consumos corporales en los conciertos de punk y *hardcore*

Creemos necesario tratar el tema alimentario en este capítulo, ya que como exponen autores como Contreras (1993), de Garine (1995) o Contreras y Gracia (2005), el comer

y el beber es tanto un hecho biológico como sociocultural que reúne lo corporal con lo cultural. Así, según Contreras (1993: 12) los alimentos y bebidas forman parte de la totalidad cultural, y transmiten significados sobre situaciones sociales y sobre otras conductas con las que se les asocia (Contreras, 1993: 69). Contreras (1993: 11-12) también apunta al papel de los alimentos en la construcción de una identidad individual y grupal, expresando la pertenencia a e identificación con un grupo. Mediante los alimentos consumidos se sitúa a las personas en grupos sociales, y a su vez estas se sitúan e identifican con estos grupos, a la par que se construyen una identidad individual basada en sus gustos alimentarios personales. Tal y como expone Clark (2004: 27), las prácticas alimentarias en el punk —y en muchas otras culturas— “ayudan a dar forma a la comunidad, simbolizan valores y fomentan la solidaridad grupal”.

Consideramos, como Contreras y Gracia (2005: 14), que el análisis de las prácticas alimentarias, a través de sus características sociales, materiales y simbólicas, nos proporciona un recurso analítico de lo social. En nuestro caso, nos permite analizar cuestiones sobre las prácticas económicas, políticas y relacionales en la escena, más allá de ser un rasgo más o menos característico y por ello posible elemento diferenciador o agrupador. Esto es igualmente aplicable al análisis del consumo de sustancias productoras de estados alterados de la personalidad.

En los conciertos de *hardcore* y punk generalmente, por no decir siempre, hay un bar donde se sirven bebidas y en ocasiones comida. Como el mismo concierto, ciertos tipos de locales suelen estar asociados a ciertos tipos de bares y de alimentos. En las salas de conciertos y bares musicales privados barcelonesas no suele servirse alimentos, únicamente bebidas no alcohólicas y alcohólicas, estas últimas de diferente graduación, desde la cerveza hasta bebidas destiladas, y no se permite introducir productos alimenticios externos al bar, especialmente bebidas. En los conciertos realizados en centros culturales y *casals* de juventud hay menos presencia de bebidas de alta graduación, y se suele servir alimentos, generalmente bocadillos y refrigerios. La entrada de bebidas o alimentos no está restringida.

Tanto en los centros culturales donde los colectivos de aficionados organizan conciertos como en los CSOA es frecuente dar de cenar a las personas músicas, así como darles tickets para intercambiar por bebidas en la barra, como parte de su pago y/o como cortesía y agradecimiento. Es interesante exponer algunas características que ayudan a entender esta cena pagada o elaborada por la organización y los posibles significados y

simbolizaciones subyacentes, como que los bocadillos u otros platos habitualmente están confeccionados por la misma organización o sus colaboradores —con aspectos interesantes acerca de la asociación de cocinar con el rol de género “mujeres” y la idea de sus mayores conocimientos alimentarios, y la cuestión de las relaciones de género, tal como algunos entrevistados comentan— o que frecuentemente grupo y organizadores comen juntos y los mismos platos. Muchas veces “la cena” y los gastos de transporte es lo que el grupo cobrará por el concierto. Este es un comensalismo que asociamos con un cierto grado de compatibilidad y aceptación (Contreras, 1993: 59), “una forma primaria de convivencia extrafamiliar” según Contreras (1993: 58).

Por otro lado, los grupos musicales recuerdan donde les han ofrecido mejores y peores cenas —en sí, donde les han tratado mejor— durante sus giras y conciertos fuera de Barcelona. “Nos dieron una mierda para comer, para cenar, nos pagaron una mierda, entonces era como ‘¿para qué hemos venido?’”, nos comentó Arcadi, y Roger nos dice

la cena estaba de muerte, aunque en Europa generalmente dan de cenar bien, no es la típica ensalada de pasta, ves que al grupo se le da un poco de... Hostia, que estos tíos han hecho 300 km para venir a tocar aquí y tal, ya sabes que no vas a cobrar mucho porque estas en una okupa, hostias pues les hacemos una cena un poco decente (Roger. 30 de diciembre, 2015. Bar Tarambana).

Roger nos está hablando de compromiso y del reconocimiento de este compromiso a través del ofrecimiento de alimentos, de la cena. También podemos hablar de una reciprocidad dentro de una economía informal, y más bien una reciprocidad generalizada (Polanyi, 1989) en la que aparece la “obligación de recibir” (Mauss, 1971: 169). Estas asociaciones de la comensalidad con el compromiso, la reciprocidad y la gratitud se nos hacen especialmente patentes en los comentarios de Enric, que nos dice que, cuando él había ido de gira, le molestaba que

a veces, la gente del grupo [de música]... Claro, tú te lo has currado y tal [se refiere a los cocineros], y a veces no mostraban nada de respeto por la persona que se lo había currado, el bolo [el concierto], que había hecho la comida, que si no te la hubiesen hecho estarías pudriendo en la calle... Que es que no tienes dinero para ir a un restaurante... y el tío se lo había currado... La mayoría de sitios eran vegetarianos y tal... Y claro, yo me queme mucho (Enric. 2 de marzo, 2015. Su domicilio).

El consumo de alimentos tiene matices en los CSOA. Muchas veces en estos lugares los bocadillos y refrigerios están hechos únicamente con alimentos vegetales, siguiendo una

dieta vegana, lo que se puede asociar al cuidado del cuerpo y nos señala unas ideas sobre él y la alimentación, como por ejemplo las dudas sobre un tipo de alimentación convencional e industrializada, y la creencia de que el cuerpo puede funcionar perfectamente con esta dieta alternativa.

Podemos asociar esta dieta vegana con lo anteriormente comentado sobre el cuidado del cuerpo y la cada vez más común presencia de gimnasios en los CSOA, así como con corrientes ideológicas animalistas y del ecologismo radical que abogan las primeras por una dieta vegana o vegetariana como rechazo al maltrato animal y defensa de los derechos de los seres sintientes y las segundas por la menor presión sobre el medio ambiente a través del rechazo de la ganadería. Dada la ideología libertaria de muchos CSOA, no debemos separar las búsquedas de un cuerpo más sano y de la preservación del medio ambiente y los derechos de los animales como ideas substancialmente diferentes.

Hay que tener en cuenta la relación entre punk y *hardcore* y veganismo, que según investigadores como Boisseau y Donaghey (2015: 80) se ha convertido en una norma social en muchas escenas y subgrupos centrados en el punk libertario o anarcopunk, que ofrecen espacios donde los veganos pueden socializar con otros veganos y practicar su elección de consumo. Para Boisseau y Donaghey (2015:87), así como para Clark (2014) una cierta parte de los punks, sobre todo los de ideología libertaria, han considerado el maltrato animal —del que el comer carne sería una parte— como cualquier otra forma de maltrato, estableciendo conexiones entre los derechos de los animales, el veganismo y el anarquismo, en una visión interseccional contra toda dominación, ya sea basada en clase social, género o etnia. En palabras de Clark (2004: 28) “los punks politizan la comida como parte integral de su práctica diaria”.

Por otro lado, también podemos interpretar el mantenimiento de una dieta vegana como una señal de distintividad del grupo, no totalmente expandida, pero si normalizada, y de distintividad individual a la vez que integración en un grupo concreto de consumidores. De las 11 personas entrevistadas miembros de la EBPHC, 5 eran vegetarianas. En otro orden de cosas, la entrada de alimentos y bebidas por parte del público no tiene ningún tipo de restricción.

En las salas de conciertos, bares privados y centros o locales municipales está terminantemente prohibido fumar, lo que provoca que muchas personas, en su mayor parte fumadoras —no únicamente— salgan rápidamente de las salas a la calle entre

grupo y grupo o al final del concierto, lo que produce momentos que sirven para realizar interacciones con matices diferentes a los que se pueden realizar durante la *performance* musical, interacciones más basadas en la conversación. Esta prohibición en los CSOA no es punitiva ni estricta, pero en ellos se pide encarecidamente mediante carteles no fumar en las zonas cerradas declarándolas “zonas libres de humos”, y hacerlo en zonas habilitadas para ello o en la calle.

Según nuestras observaciones algunas personas utilizan otras sustancias psicoactivas aparte o además del alcohol y el tabaco. Las más comunes son derivados cannabáceos, con un tratamiento en la escena similar al del tabaco, aunque con un uso mucho más reducido. Aún de forma más minoritaria se consume metanfetamina en polvo. Resumiendo, en la escena se consumen, de mayor a menor según la frecuencia de uso observada, bebidas alcohólicas —principalmente cerveza, ocasionalmente vino y más ocasionalmente bebidas alcohólicas destiladas—, tabaco, derivados cannabáceos, y en mucha menor medida metanfetamina. El uso de sustancias psicoactivas legales y no legales es rechazado de una forma más o menos explícita por una parte de las personas miembros de los grupos y el público, especialmente en las escenas del *hardcore* libertario y/o *straigh edge*. Aun así, en general se respeta la decisión individual sobre la cuestión, por lo que este uso tiene una gran variabilidad entre los individuos.

#### 4.4 Los conciertos de improvisación libre

Como hemos comentado al inicio de este capítulo al tratar a los conciertos en la EBPHC, nuestro interés al investigar el concierto se centra en los lugares y momentos en los que ocurre, las personas que asisten —ya sea como músicas o como público—, las interacciones corporales que estas personas mantienen en él, y ciertos consumos relacionados con el cuerpo que en él se realizan.

##### 4.4.1 Los lugares de la improvisación libre

El grueso de nuestras observaciones en la EBIL se ha realizado en cuatro tipos de locales<sup>171</sup>: los bares musicales que son a la vez salas de conciertos con pequeños

---

<sup>171</sup> En ningún caso podemos considerar a esta lista exhaustiva, ya que se limita a los lugares en los que hemos hecho participación observante. En Barcelona hay más sitios donde se programa improvisación libre, como por ejemplo la conocida sala Jamboree o el Designer Project Bar.

escenarios —Robadors 23, Soda Acústic y Sinestesia— y los pequeños teatros privados —Sala Fenix—; los centros de arte municipales y gubernamentales —TPK, Arts Santa Mónica, o el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB)— y los centros culturales de fundaciones —CaixaForum—; los centros culturales municipales de barrio —Centro Cultural Albareda, en el barrio de Poble-Sec—; y los locales de asociaciones culturales y galerías de arte privadas—Magia Roja y ocasionalmente Niu—. Las diferencias en las características tanto situacionales —en referencia al barrio o edificio donde están situados estos locales— como estructurales —en referencia a sus partes y a la relación entre ellas— y materiales —sus elementos físicos o sus características acústicas, por ejemplo— de estos locales influyen en los significados que acarrearán dentro de la escena. Dirijamos nuestra atención a estos lugares donde se han realizado la mayoría de los conciertos que hemos observado y en los que hemos participado.

La pequeña sala de conciertos y bar musical Robadors 23 al estar en el Raval, zona altamente turistificada, tiene un público formado por aficionadas y aficionados a la música además de un público formado parcialmente por turistas, itinerante y más heterogéneo, a veces poco interesado en lo que ocurre en el escenario. La cuestión de la importancia de la situación espacial de la sala en la ciudad es subrayada por informantes como por ejemplo Gerard o Zacarías, que señalan la poca predisposición por parte de los barceloneses a trasladarse por Barcelona, de dejar su barrio e ir a otro, unos desplazamientos en que por otra parte los barrios más centrales de la ciudad —como el Raval— tienen ventaja como destino por su mayor oferta en un sistema de transporte público urbano primordialmente radial.

La programación de Robadors 23 se organiza en conciertos en sesión doble de martes a jueves de 20:00 a 24:00 h y única de viernes a domingo, con una programación centrada en el flamenco —destinada parcialmente a este público de turistas antes comentado— y el jazz e incursiones en el hip-hop, la música electrónica y lo que generalmente se califica como “otras músicas del mundo” o *World music*<sup>172</sup>. Es un local de unos 4 m de

---

<sup>172</sup> Sobre el concepto de *World music* y su idoneidad, ver los comentarios en mayor o menor medida críticos de Barañano, Martí, Abril, Cruces y de Carvalho (2003) sobre su idoneidad y su ideología colonialista.

ancho por 18 m de largo, situado en un edificio construido a mediados del s. XIX<sup>173</sup>, con paredes de piedras irregulares a la vista, lo que produce una acústica y un ambiente apreciados por el público y las personas improvisadoras.

La sala está iluminada artificialmente, ya que la luz solar no entra en todo el espacio dada su longitud, y tiene los lavabos en un pequeño piso superior al que se accede por una escalera metálica. La barra del bar está situada en la entrada, a lo largo de la pared izquierda, y la sala donde se realiza los conciertos, separada estructural pero no físicamente de la zona de la barra, ocupa la mitad trasera del bar. Esta sala-platea, para unas 30 o 40 personas, está ocupada por sillas y mesas de bar de diferentes estilos. Al fondo en el lado opuesto a la entrada al bar se sitúa el escenario, de unos cinco por tres metros y unos 40 cm de altura. El escenario tiene únicamente iluminación ambiental, no escénica.

El bar y pequeña sala de conciertos Soda Acústic, por su situación en el barrio de Gràcia, acoge generalmente un público habitual del barrio, no necesariamente vecinos, pero sí consumidores de sus múltiples ofertas de ocio. Igual que Robadors 23, recibe ocasionalmente un público turista, aunque en menor medida. Hay que tener en cuenta que Gràcia es considerado el barrio más *cool* de la ciudad —solo hay que leer cualquier guía o página web de viajes sobre Barcelona<sup>174</sup>— y que para algunas personas una sesión de improvisación libre les puede dar una pátina de intelectualidad, algo que como hemos comentado reconocen y desaprueban algunos músicos como Blai, Carles o Jaime. Por otra parte, tanto Robadors 23 como Soda Acústic figuran recomendados como lugares para escuchar música en directo en algunas guías de viaje dedicadas a Barcelona.

Soda Acústic tiene una forma rectangular y un tamaño de unos 7 por 16 m, con una decoración clara y limpia inspirada en el diseño pop y el mobiliario de fórmica de los años 70, y está situado en los bajos de un edificio reformado de los años 30 del siglo pasado. La barra de bar está situada a la derecha de la entrada, y al final de ella está la zona del auditorio, de unos 7 m por 8 m, con sillas y pequeñas mesas de bar y una

---

<sup>173</sup> Los datos sobre la época de construcción de los edificios se han obtenido a partir de los datos ofrecidos por el proyecto Big Time BCN de la empresa de urbanismo 300.0000 Km/s <http://bigtimebcn.300000kms.net/>

<sup>174</sup> Como por ejemplo <https://meet.barcelona.cat/es/descubre-barcelona/distritos/gracia> o <https://barcelonando.com/es/gracia>

capacidad de unas 70 personas. El escenario, que tiene unos 6 por 3 m y una altura de unos 30 cm, consta de un pequeño sistema de iluminación escénica y un pequeño equipo de voces.

Condiciones parecidas tiene la sala Sinestesia, aunque está situada en un barrio con menos presencia de turistas, Sants. Sinestesia tiene unos 120 m, y como las dos salas anteriores, lo primero que encuentras al entrar es la barra del bar. La pequeña sala de conciertos, pasado este espacio, es un espacio cuadrado de unos 6 m por 7 m, al fondo de la cual está el escenario, de unos 5 m por 3 m, de tipo “caja negra”, iluminado por un pequeño sistema de luces escénicas y situado al mismo nivel que la zona destinada a la audiencia, que se sitúa preferentemente sentada delante de él.

Otras salas, como hemos comentado, están situadas en centros de creación y exposición de arte contemporáneo, diversos en tamaño y presupuesto. Un caso paradigmático es TePeKaLe Sound<sup>175</sup>, “espacio de experimentación sonora contemporánea”, una programación de conciertos mensual que se celebra en colaboración con TPK Art i Pensament Contemporani, centro de investigación artística situado en el Centre d’Art Tecla Sala en la vecina ciudad de Hospitalet del Llobregat, colindante con Barcelona. Los conciertos se realizan en una de las salas de exposiciones, de forma rectangular y de unos 5 por 8 metros, pintado totalmente de blanco. Algo menos de un tercio del rectángulo, uno de sus extremos, está ocupado por el espacio de *performance*, a ras de suelo ya que no hay escenario físico. Algo más del tercio que correspondería a la zona central de la pequeña sala está ocupado por unas 30 o 40 sillas colocadas en filas paralelas, detrás de las que hay un espacio donde se sitúan algunas personas de pie. Se utiliza luz ambiental general, no iluminación espectacular, y en muchos casos no se utilizan equipos de amplificación de sonido, o si se emplean son de baja potencia.

Estos locales, así como los expuestos al comienzo de este apartado, divisibles a grandes rasgos entre los espacios privados que son negocios más relacionados con el ocio como diversión (Dumazedier, 1971: 21) y los espacios que son sede de asociaciones y centros culturales, muchas veces públicos, más relacionados con el arte, la cultura y el ocio como desarrollo de la personalidad, con lo “educacional” (Dumazedier, 1971: 21), nos permiten discernir algo sobre la clasificación de la improvisación libre musical como música culta, como música erudita contemporánea: una cierta dualidad de la improvisación libre que, como al jazz contemporáneo, le permite —y le empuja a—

---

<sup>175</sup><http://www.tpkonline.com/tepekalesound>

ocupar tanto los lugares que por su clasificación inicialmente le correspondería, con sus políticas económicas y sus implicaciones en cuanto distinción, capital y jerarquía cultural, así como otros lugares en los que se actúa, se improvisa más frecuentemente, dedicados y destinados inicialmente al ocio como diversión. Aunque estos locales de ocio y diversión tengan relación con un consumo cultural, su razón de ser como negocios que son es la obtención de beneficios. Pero, como veremos a continuación, los conciertos de improvisación no son una mercancía “cómoda” para el mercado del entretenimiento.

#### 4.4.2 Los días y las horas de los conciertos de improvisación libre.

Los conciertos en las salas donde se ha realizado trabajo de campo están generalmente programados semanal o mensualmente, y en un horario que oscila entre las 20:00 y las 22:00. Los conciertos o sesiones, en los que participa normalmente un único grupo, tienen generalmente una duración de entre 40 m y una hora, excepto en casos excepcionales en que al tocar un segundo grupo esta duración se alarga hasta un máximo de dos horas, fragmentadas entre grupo y grupo por un descanso entre actuaciones de entre 15 y 30 minutos.

Las personas programadoras de estas salas, generalmente aficionadas o músicas, suelen reservar un día a la semana a conjuntos o a músicos y músicas que realizan “solos”. Esto permite a las salas ser más variadas en sus ofertas musicales y poder distribuir los días en los que se programan géneros y estilos de músicas similares con el fin de no entrar en competencia. Así, los miércoles es el día de la semana que se realizan conciertos en el Soda Acústic, mientras que los jueves se realizan en Robadors 23. En cuanto a TePeKaLe Sound, por las diferencias antes señaladas en organización y gestión y estar integrado en un centro de investigación y enseñanza artística con su programa de actividades propio, suele programar mensualmente, habitualmente el penúltimo o el último martes de cada mes. Esta distribución entre los bares y pequeñas salas de días de la semana en los que se realiza concierto nos señala una colaboración entre estas personas programadoras, así como una comprensión de la idea de que hay un “único” público, y más ampliamente, una escena musical.

Como podemos observar, la programación de conciertos en estas salas es siempre en días laborales. Únicamente los teatros y salas de conciertos ligados a grandes centros

culturales públicos o de fundaciones privadas programan esporádicamente figuras internacionales de la improvisación sin tener en cuenta el día de la semana y sin una regularidad clara. Por otra parte, la sala de conciertos Sinestesia, la última sala que ha empezado a programar conciertos de improvisación y que lo hace con una frecuencia de uno a 3 o 4 conciertos mensuales, decidió traspasar en junio del 2019 a estos de los martes —que pasó a ser el día en que el local cierra— a los viernes, aunque continuando con la misma hora, las 20:00 horas.

Encontramos ciertas regularidades en la programación de conciertos: realizarse en días entre semana, días laborales, y a primera hora de la noche. No están programados en horas o días considerados como centrales en las pautas del ocio como diversión nocturna de fin de semana, por lo que están fuera de la posibilidad de un alto rendimiento económico producto de estas pautas. Vemos que no se considera a los conciertos de improvisación libre como ocio en cuanto diversión propiamente dicha. El principal motivo de no considerarse apropiado es la dificultad de obtener un rendimiento económico seguro o suficiente, a lo que hay que sumar la imposibilidad de conjugar las características del ambiente considerado ideal para realizar una improvisación —silencio, inmovilidad, atención focalizada en la misma improvisación— con el ambiente que se puede dar en las horas de “ocio como diversión”.

Como vemos, se concibe a la improvisación libre como una música no apropiada para el ocio, especialmente el nocturno, aunque hay personas que emplean su ocio, su tiempo libre, a asistir como aficionados a estos conciertos. En esta tesis aplicamos dos de las posibles conceptualizaciones del *ocio*: como actividad diferenciada de las obligaciones familiares, laborales o sociales (Dumazemier, 1971: 20) y como una manera física y mental de experimentar el tiempo libre, “un estado mental o una manera de estar”, altamente subjetiva (Neulinger, 1974: 6).

Según Chick, el *ocio*, aún no existir un término designativo similar en todas las culturas y/o poderse conceptuar en estas de maneras algo diferentes, es un universal humano, tal como señalaría la abundante literatura etnográfica, como serian universales humanos las actividades asociadas a él como los juegos, el baile, el sexo recreativo, la música o el uso recreativo de sustancias psicoactivas, así como emociones asociadas como el placer, el interés y el goce (Chick, 1998: 115). Desde una visión funcionalista, Dumazemier

contempla al ocio como una proporción diversa de descanso, diversión y desarrollo personal (1971: 20-21).

Esta concepción de la música improvisada como no apropiada para el ocio se basaría en considerarla no bailable, difícil de definir por su sonido, no festiva, seria. En suma, erudita o culta. Tenemos que hacer hincapié en la sutil y móvil diferenciación en la sociedad contemporánea al conceptualizar lo que es *ocio*, especialmente el basado en el consumo cultural, entre desarrollo personal y diversión (Dumazedier, 1971: 21) y entre práctica artística y entretenimiento (Chick, 1998: 111). Por otra parte, aunque tanto la EBIL como la EBPOHC tienen su “foco de interés común” (Collins 2009: 2) en un tipo de ocio espectacular o experiencial a experimentar por sus miembros en el concierto, podemos ver el contraste entre la EBPHC, con un ocio —y una actividad de ocio, el concierto— más basado en los días festivos y sin obligaciones laborales o de otro tipo, que podemos considerar más relacionado con la diversión, con una consecuente y determinada disposición corporal y de ánimo, como hemos comentado anteriormente, y la EBIL, donde el concierto está ligado a días entre semana y el ocio a la observación y escucha de una práctica entendida como artística. Con esto no queremos decir que el concierto en la EBPHC no es una práctica artística, ni que una parte de los asistentes lo consideren así, sino que es visto en mayor grado como una práctica de ocio relacionada con la diversión.

Relacionada con esta idea está la de que las personas que asisten a conciertos de improvisación no lo hacen —o no únicamente— por simple diversión, sino por algo diferente. O mejor dicho, asisten también porque en su ocio les gusta “experienciar la cultura”, entendida como el conjunto de artes y de bienes culturales. Esta elección diferencial es la que haría al público de improvisación al escuchar y consumir conciertos “especiales” sentirse de alguna manera diferenciados de las personas que no lo hacen, “con un sentido especial”, como nos dice críticamente nuestro informante Manel. Desde esta perspectiva, estaríamos hablando de la práctica de un ocio experiencial que se considera un desarrollo de la personalidad más que una diversión, y de su papel en la construcción de identidades individuales y colectivas como elemento de diferencia y distinción (Bourdieu, 1998).

Desde otra perspectiva, vemos que los músicos y músicas no se muestran interesados en explorar nuevas audiencias que pueden ser más numerosas pero que pueden incumplir uno de los requisitos de la improvisación tal como la hemos observado en nuestro

trabajo de campo, la mayor concentración y el mayor silencio ambiental posibles. El hecho de que el concierto de improvisación no sea fácilmente o totalmente acomodado a un ambiente de ocio festivo y diversión y de que su público no busque esto, junto a estar ligado a la concentración, la atención dirigida y selectiva, la seriedad, la escucha y la quiescencia, dota a los conciertos de improvisación libre de características propias en relación a los participantes y a la corporización de estos atributos.

La asignación de los conciertos a días de la semana laborales, así como los horarios a los que se realizan, unido a su frecuencia de realización en esas horas y lugares hace que la mayoría de los entrevistados, tanto músicos como público (en concreto Jaime, Miquel, Nuno y Xavier) al ser preguntados subrayen su cotidianidad, el que estos conciertos sean parte de su día a día, aunque lo hacen con diferentes matices. Esta cotidianidad se ve aumentada en el caso de las personas músicas de la improvisación libre, profesionales en su mayoría, para las que el concierto es parte de su trabajo, no de su ocio. Sean músicos o personas aficionadas, todas a su vez subrayan que los conciertos les hacen salir de su cotidianidad (como nos dice Quico) y los consideran momentos especiales (como subrayan Nuno, Miquel y Jaime).

Como vemos, hay una cierta ambivalencia en la interpretación de los conciertos, como parte de la vida cotidiana o como momentos especiales. Por un lado se consideran cotidianos por personas músicas y miembros del público por su frecuencia, por los elementos que se repiten —como asistir a determinadas salas— y por realizarse en días laborales, “normales”. Pero hay que tener en cuenta que, según Abraham, el concierto produce una diferenciación de su tiempo de desarrollo, de los lugares donde se desarrolla y del comportamiento de los asistentes con respecto a los lugares y los comportamientos en la vida de todos los días (1976, citado en Herndon y McLeod 1982: 34).

Por otra parte, tanto el público como los músicos entrevistados señalan que hay conciertos en que esta cotidianidad se rompe al resultar en “conciertos extraordinarios, cuando el resultado ha estado en el nivel de las expectativas o las ha superado, que de alguna manera te ha transportado o te ha hecho cambiar tu estado de percepción”, nos dice Miquel, conciertos en los que como nos dice Quico, “se llega más lejos que en otros”. Por otra parte, los conciertos, dentro de su cotidianidad basada en su frecuencia y en los elementos que se repiten —como salas o músicas y músicos— tienen una cualidad propia. Según Jaime en los conciertos “lo que transmites tanto como músico

que como espectador va evolucionando y cambiando en cada concierto. La música tiene sentido ahí, para eso se inventó. Con un fin concreto en un momento concreto”. Esto nos señala un aspecto o cualidad del concierto, su situacionalidad contextual.

Vemos que el concierto de improvisación libre es entendido como cotidiano por la frecuencia de su realización en momentos y lugares concretos, o por estar integrado en la vida laboral de las personas músicas, pero a la vez se subraya las diferencias entre *performances* dadas las peculiaridades resultantes de ser, en tanto que *performances*, *estructuras emergentes*, que surgen únicamente al realizarse (Bauman, citado en Frith, 1996: 208), lo que da al concierto las cualidades de “cada vez diferente... unico e irrepetible”, como nos dice Jaume.

En suma, el concierto en cuanto *performance* tiene una cierta aura de originalidad basada en su realización “aquí y ahora” (Benjamin 1989 [1936]: 21). Esto es aún más acentuado en la improvisación libre, ya que no hay un plan preconcebido a realizar o un tema musical a reinterpretar. Esta impredecibilidad e inmediatez se ven aumentadas por las características de la improvisación musical libre de otorgar gran importancia al proceso, primándolo sobre el resultado impidiendo la previsión de su desarrollo, y de no utilizar elementos sonoros y reglas preexistentes a la misma *performance*, por lo que cada *performance* emerge —o idealmente tendría que emerger, como nos señala Blai— como un acto único e irrepetible.

#### 4.4.3. El público de los conciertos de improvisación libre

Si exceptuamos los conciertos realizados en grandes fundaciones culturales de figuras internacionales o nacionales más o menos conocidas<sup>176</sup>, el arco del público asistente a los conciertos de improvisación que hemos presenciado se sitúa entre 4 y 45 personas. En la mayoría —en más del 70%— de los conciertos que se han observado el tamaño de la audiencia era de entre 10 y 30 personas. También se han observado conciertos —algo más del 15%— con menos de 10 personas. La media por concierto es de más o menos

---

<sup>176</sup> Únicamente hemos observado tres conciertos de este tipo, de entre 250 y 300 personas. En cuanto a la relación de estas personas con la escena de la improvisación, desde nuestra óptica cuando asisten a estos conciertos más grandes o cuando comprar un disco de un músico de la escena improvisadora local sí que son parte de la escena, aunque no sabemos a ciencia cierta si esto les importa o es una parte central en sus vidas, dificultándonos valorar su pertenencia —temporal e irregular— en su proceso identificatorio individual.

20 personas<sup>177</sup>. Como hemos comentado anteriormente, buena parte del público de estos conciertos son también músicos y músicas de improvisación libre y en menor medida estudiantes de música, especialmente alumnos y alumnas de las personas que tocan. A medida que la audiencia en el concierto aumenta, la proporción de músicas y músicos entre el total del público disminuye.

La edad de las personas que asisten a estos conciertos, como hemos comentado al tratar a la EBIL en el capítulo anterior, oscila entre los 25 y los 80 años, muchas de ellas entre los 30 y 40 años. Hay que tener en cuenta que generalmente hay una alta proporción de personas músicas entre el público, especialmente en conciertos pequeños, y que entre estas el rango de edad de 30 a 40 años es el más abundante.

Los datos relativos a la presencia de mujeres en el concierto nos han servido anteriormente para considerar a la escena como un lugar con escasa participación de las mujeres en comparación con los hombres, siendo esto causa y producto de una masculinización de este espacio, tanto en lo físico como en lo simbólico, regido, como el mismo concierto, por las relaciones de género, entendidas como “las relaciones de dominación, conflicto o igualdad que se establecen entre los géneros en una sociedad determinada (Martín Casares, 2006:50). Aun así, exponemos nuevamente los datos sobre el concierto: algo más del 25%<sup>178</sup> del público observado en los conciertos son mujeres. Si consideramos la proporción de mujeres entre las personas músicas, este porcentaje es de alrededor del 25%.

Como hemos comentado en el capítulo anterior, esta diferencia es achacada por nuestros informantes a cuestiones generalizadas en una sociedad regida por el patriarcado —“yo creo que es más de por macroestructura social”, nos dice Carles al ser preguntado sobre el tema— que se reflejarían en la escasez de mujeres músicas en la mayoría de géneros musicales, especialmente a los destinados a su exhibición, y en su mayor número como instrumentistas de instrumentos como cuerdas frotadas, piano y voz —un aspecto relacionado directamente con la música clásica—, y a la importancia del gusto por una

---

<sup>177</sup> Como hemos explicado anteriormente, esta media es el resultado de la suma de las personas que asistían a cada concierto según nuestras observaciones. A diferencia de los conciertos de punk y *hardcore*, en la mayoría de observaciones se ha podido contabilizar persona a persona al público dado su reducido tamaño. Hemos confrontado estos datos siempre que ha sido posible con personas que asisten a estos conciertos y ocasionalmente con los organizadores del concierto.

<sup>178</sup> A título comparativo, decir que en el Anuario de Estadísticas Culturales del Ministerio de Cultura y Deporte del 2018, recogiendo datos del año 2015 sobre asistencia según sexo a conciertos de música clásica y jazz —el anuario no recoge conciertos de improvisación, por lo que nos atenemos a estos datos— la diferencia entre sexos son muy pequeñas (Ministerio Cultura y Deporte, 2018: 217).

música y su centralidad en la vida de una persona en relación con los diferentes roles de género asignados socialmente a hombres y mujeres (Martín Casares, 2006), ya sea situando ideológicamente a las mujeres en el plano de lo privado —el “hogar”— y asociando el plano de lo público de forma negativa con lo sexual (Citron, 1993 y Green, 1997, citadas en Viñuela, 2003:14-15), ya sea ofreciendo pocos modelos de éxito a las mujeres músicas con los que identificarse (Frith y McRobbie, 1978, citados en Viñuela, 2003: 18). Todos estos aspectos se reflejarían en el menor número de mujeres músicas y entre el público.

Pero mientras que la generización (Martín Casares, 2006: 53-4) de los conciertos de la EBPHC se visibiliza empíricamente al observar las diferencias cuantitativas en la participación de mujeres y hombres así como en la distribución espacial de la audiencia en el lugar del concierto, y en ciertos comportamientos corporales y roles de género corporizados, en los conciertos de la EBIL nos fue imposible percibir esta generización en la distribución espacial de la audiencia. Tampoco nos fue posible percibir en nuestras observaciones patrones de distribución espacial diferenciada en referencia a los rangos etarios más altos aunque, por otro lado, como hemos comentado anteriormente, las diferencias entre el número de mujeres y hombres que son parte de la escena señalarían diferencias en los roles de género, producto de los procesos de socialización durante la infancia (Martín Casares, 2006: 51; Young, 1980).

La distribución espacial en todos los casos observados parece totalmente aleatoria y sujeta estrictamente a la voluntad de los hombres y mujeres que forman el público y a los asientos libres. Por eso consideramos, ateniéndonos a nuestras observaciones, que los posibles estereotipos de género (Martín Casares, 2006: 51) en cuanto construcciones sociales que llevarían a la diferencia cuantitativa en la presencia de mujeres en la EBIL con respecto a los hombres, algo fácilmente observable en nuestras observaciones, no se reflejan en la distribución de los cuerpos de hombres y mujeres en el espacio de la platea.

#### 4.4.4 El “ambiente” en los conciertos de improvisación libre.

En nuestras entrevistas el término *ambiente* ha surgido reiteradamente en referencia al concierto. Nuestras informantes de la EBIL y de la EBPHC hacían referencia a características y factores que influyen en este ambiente del concierto y que, con matices,

eran más o menos similares en las dos escenas. Así, nuestros informantes hablaron del ambiente como resultado de la relación y conexión entre audiencia y personas músicas, del ambiente como conjunto de personas del público que presentan ciertas afinidades entre ellas, y del ambiente en relación directa con el tamaño de la audiencia, el tipo de personas que la forman y su comportamiento.

La existencia de interacciones sociales y especialmente la existencia de un público es uno de los elementos centrales que determinan al concierto como proceso social, comunicativo (Abrahams, 1976 citado en Herndon y McLeod, 1982: 34-5; Béhague 1990: 4-5; Frith 1996: 20; Schechner y Appel, 1990: 4). Según Abraham, para que una interpretación musical sea entendida como un concierto o *performance* musical es necesaria más de una persona involucrada. (1976, citado en Herndon y McLeod 1982: 34). Frith tiene una posición similar, ya que para él que una *performance* musical sea considerada como tal requiere una audiencia diferenciada de los músicos (1996: 205).

Esta relación entre la *performance* en sí y el público, para casi todos mis informantes, tanto de la escena del punk y *hardcore* como de la improvisación libre, es esencial. La presencia de público, el número de personas que lo forman y su comportamiento afecta generalmente de forma directa a la valoración y a la manera de experimentar el concierto por parte de los miembros del público y las personas músicos y músicas. Esto se puede considerar de forma general así, aunque igualmente algunos informantes, tanto de la EBIL como de la EBPHC, nos comentan conciertos que consideran excepcionales aún la poca presencia de público, aunque lo hacen subrayando que las personas músicas actúan *como si* hubiera un numeroso público presente.

En referencia a esta cuestión, Blacking ejemplifica la importancia del público para el concierto con sus observaciones sobre la danza *tshigombela* de los vendedores sudafricanos, que resaltan la necesidad de analizar el contexto social del evento musical para realizar en un posterior análisis formal una valoración de la expresividad, y señala que

Basta escuchar las ejecuciones de una tarde en que las chicas son pocas y están aburridas, comparándola con otra en la que haya una buena asistencia de gente, con una audiencia apreciativa y un ambiente de expectación y entusiasmo, para darse cuenta de cómo dos interpretaciones de la misma canción pueden resultar diferentes por completo en cuanto a forma y poder expresivo (Blacking 2006:123).

Esta importancia de la audiencia como elemento central del concierto es una cuestión que hemos abordado anteriormente de forma breve al tratar como las restricciones sobre su comportamiento son percibidas también por los músicos y afectan al desarrollo del concierto. Por otra parte, casi todos los músicos entrevistados declararon que la interpretación musical varía dependiendo de la cantidad de público asistente. Como nos dice Armand “te afecta indirectamente, tú no quieres tocar diferente para dos qué [...]. Pero me afecta, si hay dos personas toco diferente seguramente que si hay veinte o treinta”. Por su parte, Jaime, músico de improvisación libre, nos comenta que, cuando asiste como público a un concierto, “no es lo mismo ver un bolo con cuatro personas de público, que puede pasar y pasa, que con cien”. Algo similar apunta Jaime, basándose por su parte en lo cuantitativo al asociar directamente el ambiente al número de personas que forman la audiencia.

Nuestras observaciones y las declaraciones de nuestros informantes coinciden con lo expuesto por Saumade acerca de los conciertos donde la audiencia no presta atención, no se involucra con el intérprete. Para él, la desconexión entre personas músicas y público produce que su separación, físicamente reducida en la gran mayoría de los conciertos que hemos observado, sea percibida subjetivamente como mayor, con lo que se considera que el concierto no se ha desarrollado correctamente (Saumade 1998: 323).

Armand igualmente hace hincapié en que los músicos y músicas no disfrutan en un concierto si “el ambiente está desconectado”, refiriéndose principalmente con “ambiente” al público como conjunto de personas, y con “desconectado” a la conexión entre público y músicos. Nuno, también músico, nos habla de la existencia y creación de una “burbuja” como un elemento muy positivo para el concierto, cuando “el público de alguna manera se mete, colabora, y se hace un poco responsable de lo que está pasando”, y Blai señala la “magia” que como músico se consigue al “transmitir” a un público atento. Por su parte, Manel, un aficionado, al tratar la cuestión de la relación entre personas músicas y público y del mirarse o no mirarse nos habla de “la facilidad de *participar* en lo que *ellos* [en referencia a las personas músicas] *hacen*”. Como vemos, las personas músicas *crean* una situación —una “burbuja”— donde el público tiene que introducirse, y por otro *hacen* algo —música— con lo que la audiencia tiene que colaborar, “conectar”, “participar”, y con ello hacerse de una forma u otra responsable del concierto.

Por otro lado, Armand con “ambiente” no se refiere —o no exclusivamente— al contexto físico, sino que se refiere al público, a su tamaño y a su comportamiento, a su modo de percepción. Otros músicos informantes equiparan el ambiente con el comportamiento de la audiencia, con su grado de colaboración, de atención, de responsabilidad con el concierto. Las ideas sobre el ambiente recogen tanto sus aspectos físicos y sociales como las disposiciones de las personas hacia algo, y nuestros informantes lo consideran un factor que *afecta* tanto a músicos como al mismo público.

En general se considera, desde esta interpretación, que son los músicos los principales protagonistas o “sujetos agentes” mientras que el público se introduce en, colabora, participa o “conecta” con lo realizado por ellos. Vemos dos maneras de entender y reaccionar ante la *performance* de los músicos, de percibirla: una en que la audiencia se introduce o con lo que conecta en algo que es ofrecido los músicos, y otra en que el público colabora y participa con los músicos. Si esto no ocurre, si la audiencia no “conecta” o no “participa” —con las diferencias señaladas en la distribución del protagonismo o autoría en la *performance*— la situación afecta negativamente al concierto y a la *performance*, y tanto a las personas músicas como al mismo público.

Los músicos y las músicas de improvisación y su público nos hablan de de colaboración de la audiencia con los músicos y músicas, ya sea como conexión, como la “magia” de la “transmisión” de “algo” de los músicos al público, o de construcción de un ambiente, de una “burbuja”. Pero su interpretación de esta colaboración y conexión entre público, músicas y músicos no puede ser más diferente que la señalada con relación al público de los conciertos de punk y *hardcore*. Mientras que según las personas músicas y miembros del público de punk y *hardcore* para que el concierto sea considerado exitoso debe haber una presencia constante de movimiento e interacción corporal entre la audiencia, como veremos más adelante detalladamente, para los músicos de improvisación —y para el mismo público— la audiencia tiene que estar concentrada y en la mayor quiescencia y silencio posibles, sus capacidades perceptivas estrechamente focalizadas hacia los mismos músicos y músicas, rechazando estos toda interacción corporal.

En el caso de la improvisación libre estamos, como García Quiñones (2010) y Small (1998) exponen, ante un tipo de escucha —una técnica corporal (Mauss, 1979: 95-123) y un modo somático de atención (Csordas, 2011: 138)— que es el modo de escucha que tienen en cuenta de forma preferente los estudios musicales y la musicología, una

escucha que privilegia los aspectos cognitivos y que a la vez conlleva unas normas de comportamiento y una disciplina corporal que, en caso de no cumplirse, es objeto de recriminaciones (García Quiñones, 2010: 173). Como plantea García Quiñones, esta disciplina corporal responde a un modelo social, y es “la respuesta *adecuada* a unas obras cuyo valor se postula como *autónomo*, independiente de las condiciones de su producción” (2010: 174, las cursivas corresponden al original).

Por otro lado, y como hemos comentado sobre el mirar y el prestar atención, las maneras de escuchar de una persona en el concierto pueden ser diversas y cambiantes, con diversos grados de atención, y pueden ir desde la comentada escucha atenta hasta una escucha sin atención a la fuente sonora, “sin tensión” como dice García Quiñones (2010: 176), más cercana a una audición ambiental.

La idea de este tipo de escucha activa y atenta, con una intención y focalizada hacia una fuente sonora, ha sido sometida a críticas basadas principalmente en que la idea de una asociación lineal de la escucha activa a una música, a cualquier música, es un presupuesto etnocéntrico. Esta asociación se debería al proceso de institucionalización del concierto y su asociación con las reglas de comportamiento de una clase social concreta, la burguesía de finales del s. XVIII<sup>179</sup> (García Quiñones, 2010: 175; Leppert, 2009: 27; Sennet, 1978: 256). Hay que tener en cuenta que, dadas las múltiples posibilidades y modalidades de escucha relacionadas con el desarrollo de las tecnologías de reproducción que permiten la experiencia de escuchar de múltiples formas y en múltiples momentos de todo tipo de música, la experiencia auditiva en general ha estado sujeta a cambios profundos en el último siglo y medio.

Se puede considerar al ambiente del concierto de improvisación libre muy similar e incluso heredero del concierto de música “clásica”, si nos atenemos a una línea cronológica que nos lleva de la música “clásica” —las composiciones de los autores de

---

<sup>179</sup> La pérdida gradual de la supremacía de este tipo de escucha atenta, concentrada y en silencio puede apreciarse claramente en los mismos conciertos de música clásica. Existen múltiples ejemplos en la historia de la música clásica de la pérdida de esta medida por el público burgués, como la reacción de rechazo visceral de parte del público en el estreno en París en 1913 de la obra de Ígor Stravinski *La Consagración de la Primavera*, o las emociones cercanas al éxtasis entre parte de la audiencia de mediados del s. XIX ante las interpretaciones pianísticas del virtuoso Franz Liszt. Este cambio en la escucha atenta se produce en la actualidad por la búsqueda de la música clásica o culta de una nueva audiencia y de gustar a las nuevas generaciones. Por ejemplo, podemos hablar de la programación de músicas más conocidas, más “populares”, y del aumento de la interacción del público con la orquesta en el concierto, por ejemplo, haciendo de coro sinfónico (Sigurjonsson, 2010: 270-1). También podemos hablar de una idea de “dar nueva vida a la música” a través de interpretaciones más expresivas, con más espectacularidad en los movimientos de los intérpretes, especialmente de los nuevos virtuosos, como Ara Malikian, Yeol Eum Son o Yuja Wang.

los siglos XVIII y XIX— hasta la música contemporánea del s. XX, una similitud que se hace especialmente patente en lo que algunos autores denominan el repertorio gestual (Delalande 2013: 100; Davidson, 2002: 179) de las personas músicas y del público. Este repertorio es el resultado de la evolución de la música desde un sistema de patronazgo, de protectores ricos y/o nobles, a otro en que los compositores y músicos se desligaron de sus mecenas y se vincularon al mercado y a la burguesía del s. XVIII (Downs, 1992). Los cambios en las personas destinatarias de la música produjo igualmente cambios en el comportamiento de la audiencia, pasando de la interrupción de la obra musical para reclamar la repetición de un fragmento o demostrar el entusiasmo del público al silencio y al desprecio hacia las personas que reaccionaban emocionalmente ante la obra musical, algo que Sennet considera ligado al anhelo del público burgués de diferenciarse del de clase obrera (1978: 256). Como expone Leppert

a lo largo del siglo XIX, el espacio de la *performance* musical fue cada vez más disciplinado. Mientras la exhibición virtuosa reinaba en el escenario, la escucha se volvió más su contrario, es decir quiescente [...] La posición social en particular, manifestada en la sala de conciertos, se fue definiendo gradualmente en un marco de inmovilidad física y silencio impuesto por el público sobre sí mismo, como una representación de una identidad idealizada. Para los hombres en particular, la escucha se realizaba cada vez más en condiciones autoimpuestas que desalentaban la demostración de reacciones, especialmente si uno afirmaba ser burgués" (Leppert, 2009: 27; nuestra traducción).

La relación privilegiada de la música culta con la burguesía vino acompañada desde finales del S. XVIII con la consideración del concierto de música clásica como un evento centrado en la música *per se* y de la música como *arte autónomo* (Habermas, 1962:77; Small, 1987), desligado de toda relación con lo social. Estas dos características, la quiescencia y silencio del público<sup>180</sup> y la consideración de la música como arte autónomo, presentes en la música clásica, se encuentran igualmente en la improvisación música libre.

Por otra parte, y volviendo a considerar los orígenes de la improvisación libre como parcialmente proveniente del jazz, hay que tener en cuenta el cambio gradual en la estética que el concierto de jazz y el mismo jazz sufrió en la década de los años 40 del siglo pasado al considerarse que su función principal ya no era única o principalmente

---

<sup>180</sup> A tener en cuenta la búsqueda desde hace años de nuevas audiencias por parte de las grandes orquestas de música clásica, ya que su público habitual va envejeciendo y parece que no hay relevo generacional. En esta búsqueda se ha intentado eliminar aspectos asociados a la música como su seriedad o su vinculación con el público de clase alta (Kolb, 2001).

hacer bailar, sino que era una música para escuchar atentamente (DeVeaux, 1989; Hernández, 2013: 136). Con este cambio en sus funciones el jazz pasó a ser percibido como merecedor de una escucha experta o estructural, la escucha del buen oyente o la del consumidor cultural que Adorno consideraba ideal (2009: 182-3), aunque Adorno rechazó explícitamente la posibilidad de aplicar este tipo de escucha atenta al jazz<sup>181</sup>.

#### 4.4.5 Relaciones sociales y distribución espacial en los conciertos de improvisación libre

En los conciertos de improvisación libre es frecuente encontrar personas solas. Al ser un gusto musical muy minoritario no es fácil encontrar personas afines dispuestas a asistir al concierto. Los entrevistados —como es el caso de Blai, Xavier o Ferran— prefieren ir acompañadas de amigos o de sus parejas, pero o no tienen amigos o conocidos a los que les interese o guste la improvisación y en muchos casos intuyen o saben que a sus parejas y/o amigos no les gustará el concierto concreto —como es el caso de Carles, Armand o Gerard—. Como resultado de esto la audiencia frecuentemente está formada en buena parte por personas solas, lo que condiciona la forma de ocupar el espacio y la manera de relacionarse entre los miembros del público.

Como hemos comentado, la posición principal que adoptan los miembros del público es la de sedentación encarados hacia el escenario, normalmente en sillas y ocasionalmente en taburetes de bar, algunas veces alrededor de pequeñas mesas de bar. Las personas que tienen relaciones de amistad se sientan juntas, formando hileras de 2 a 4 personas.

La postura de sedentación acompañada de la inexistencia de relaciones de amistad con las personas sentadas una al lado de la otra suele comportar una relación de vecindad educada entre ellos, una interacción física débil y la inexistencia de contacto físico. Esta inhibición produce escasa distracción ante lo que está pasando en el escenario, lo que aumenta la atención y la concentración —la cualidad que los músicos más aprecian de una audiencia— en la *performance* musical, pero también produce la incapacidad de

---

<sup>181</sup> Adorno fue altamente crítico con el jazz, no considerándolo más que un producto, “un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades” (1962: 129). A su vez, esta visión del jazz ha sido sujeta a innumerables críticas, considerándolo elitista y discutiendo incluso si de verdad había dedicado parte de su tiempo a escuchar lo que se considera jazz moderno, el realizado durante o con posterioridad a la década de los años 40 del siglo pasado (Garlitz, 2007 en Hernández, 2013: 137).

darse cuenta plenamente de qué se está sintiendo y percibiendo al unísono. Esto se ve incrementado con la idea de la subjetividad de la escucha en la improvisación musical libre, motivada por un lado como hemos comentado por la inexistencia de parámetros comunes para medir la calidad de lo escuchado, y por otro por la idea de que la escucha, en tanto individual, es totalmente subjetiva, como nos comentó Quico. Todo esto resulta en la individualización de la práctica de la escucha en la improvisación libre.

Los músicos y músicas están sobre el escenario tanto en sedentación como de pie, siendo la elección entre estas dos posturas por un lado deliberada, como en caso de personas que toquen instrumentos de viento, violines, guitarras, guitarras o bajos eléctricos y contrabajos, entre otros; y por otro más conformada por el instrumento, como en el caso de pianos y otros instrumentos de tecla, violonchelos, baterías o ordenadores, todos sentados. Estas posiciones de *performance*, estas posturas, no son ni constantes ni ineludibles, ya que por una parte en muchos casos un músico o música cambia su posición de *performance*, pasan de sedente a ponerse en pie y viceversa, especialmente las personas instrumentistas de viento y guitarristas o bajistas eléctricos, y por otra parte las *técnicas expandidas* comunes en la improvisación libre en ocasiones demandan adquirir otra posición de *performance*, otra postura distinta a la usual, como por ejemplo al percutir o rascar directamente las cuerdas del piano.

La disposición de las músicas y músicos en la escena de *performance* es bastante versátil y depende mucho del tamaño del escenario, pero generalmente se siguen algunos criterios generales: los bateristas al fondo del escenario, en tercer plano, generalmente a uno u otro extremo del escenario, y a su lado, también en tercer plano, los contrabajistas. En esta misma línea, la más alejada del frontal del escenario, ocasionalmente se sitúan las personas guitarristas y bajistas, las pianistas—habitualmente a un lado u otro del escenario— y las personas que utilizan ordenadores y disparadores de *samplers*, pero normalmente las personas instrumentistas se sitúan algo adelantados, en segundo plano. Las personas instrumentistas de instrumentos de cuerda apoyados en el hombro e instrumentos de viento, así como las cantantes, se sitúan en primer plano. Como hemos comentado esto no es únicamente así. Si la persona intérprete es la única música en una improvisación en solitario, se suele poner en el centro del escenario y en primer plano.

Las músicas y músicos que permanecen de pie pueden bajarse del escenario o dejar el espacio de *performance* inicial, especialmente si este es pequeño, para una interpretación más cómoda, pero esto es excepcional. Aunque las personas miembros del público prefieran en su gran mayoría situarse cerca o muy cerca del escenario en los conciertos de la EBIL, en ninguna ocasión se han observado prácticas que rompieran o pusieran en duda la separación espacial y simbólica entre platea y escenario, o en otras palabras entre la audiencia y los músicos y músicas. Uno de los músicos, Gerard, fue más explícito sobre esta separación, aun no llamándola “pared” ni otra denominación específica, y mostró su interés por suprimirla mediante la máxima cercanía entre músico y público, ya que considera la ruptura de esta separación enriquecedora. Así, Gerard nos comenta que

la separación... esta escenario-público no me interesa. Todo que a la vez la entiendo y está muy bien, pero para el tipo de música que hago pienso que es una barrera, y me gusta yo poder tocar y tener aquí, aquí, donde estás tú[a un metro o metro y medio] me gusta.

E- Tener a alguien cercano...

R- Muy cercano. Lo paso también muy mal, es decir también es una experiencia que no es fácil, eh, pero me gusta poner este... bueno, romper esta barrera, poner este reto, para el que lo hace y para el que lo escucha, porque también entiendo que la música que yo hago no es... no estoy interpretando, no estoy haciendo un género con unos códigos ya más o menos... bueno, o sí. Pero hago una música que requiere una escucha activa, ¿no?... Pues bueno, también me gusta esta cosa de... honesta, directa, o si tú has venido, vamos a compartir algo. No es que yo hago una cosa y tú te lo llevas te guste o no, hay esta cosa... Entonces, a mí los entornos así más... que no haya esta separación de... me interesa, me interesa. No quiere decir que siempre lo disfrute, pero me interesa... Sí (Gerard, 28 de marzo, 2017. Bar de su barrio).

En esta declaración surgen algunas cuestiones recurrentes en la improvisación libre: el hecho de que no tener unos códigos claros, no ser idiomática, o serlo de una forma no convencional —vemos las dudas de Gerard sobre este tema, que en sí son las dudas de las nuevas corrientes de la improvisación posteriores a la década de los años 90 (ver Rey, 2015)— lo que creemos dificulta su escucha y especialmente una escucha en común y una percepción colectiva, y la necesidad de que esta escucha sea activa y concentrada. También observamos la idea de que la música se puede ofrecer de dos maneras por parte de músicas y músicos, como algo cerrado, “acabado” y sin tener en cuenta su recepción, o de forma que esa recepción por parte del público sea central en el mismo concierto y que la música se entienda como algo a compartir. Otra cuestión que

surge es la incomodidad de músicos y músicas al ser escrutado en el escenario y, en el caso de Gerard, la aceptación de esa incomodidad escénica.

#### 4.4.6 La economía monetarizada del concierto de improvisación libre

La manera de mercantilizar la *performance* de improvisación adopta tres formas principales, todas variantes del intercambio monetarizado. Una consiste en que el grupo o el artista cobre directamente un caché de la entidad que organiza el concierto. Esto generalmente ocurre en los centros culturales y de creación artística, así como en algunas actuaciones para programaciones culturales de ayuntamientos o festivales. Una segunda forma de mercantilizar el concierto es cobrar una entrada, habitualmente de cinco euros. El importe total de la taquilla se reparte entre las personas que han actuado. Si calculamos las ganancias sobre la media de personas que concurren a un concierto, unas 20 —lo que no sería una mala entrada—, vemos que se obtiene un importe medio total de 100 euros.

Una tercera modalidad de cobro que se extendió especialmente tras el inicio de la crisis económica en la pasada década es la que se denomina “taquilla inversa”, en la que cada miembro del público paga por la actuación lo que cree un precio justo. Este sistema producía cantidades irregulares de ingresos, en muchos casos menores que si se hubiera optado por cobrar una entrada formalmente, y en algunos casos excepcionales mayores, por lo que su práctica en la ABIL prácticamente se ha desechado en la actualidad. La norma tacita era dar 5 euros, y eso era lo que daban más o menos la mayoría de los miembros del público, aunque ocasionalmente alguien daba hasta 20 euros, lo que era muy celebrado por los músicos. En un concierto de estas características, cobrar 90 euros es motivo de comentarios positivos entre los músicos y las músicas. En la “taquilla inversa” vemos una integración de lo moral en lo económico, aunque por la decisión de los músicos de cambiar a un sistema más formal parece ser que sus resultados no cumplían con las expectativas de las personas músicas.

Los conciertos de improvisación libre se realizan principalmente en bares y pequeñas salas de conciertos y en centros culturales de gestión municipal o privada de diversos tipos y tamaños, como hemos comentado anteriormente. En los bares y pequeñas salas de conciertos el consumo de alimentos y bebidas es similar al de los conciertos de la EBPHC, integrados en la economía de mercado y por ello basados en un intercambio

monetario formal. En los centros culturales generalmente no hay servicio de bar, por lo que no se sirven ni bebidas ni alimentos. En los bares y salas de conciertos se sirven todo tipo de bebidas, aunque la más común es la cerveza, seguida del vino, y en mucha menor medida bebidas alcohólicas destiladas. El consumo de tabaco está bastante extendido, y muy ocasionalmente se ha observado consumos de derivados del cannabis.

Como hemos podido ver, las implicaciones del cuerpo en el concierto son múltiples y diversas, desde tener un papel en la decisión personal de donde situarse en un concierto hasta ser la base de su percepción y de la interacción con las otras personas. En el siguiente capítulo tratamos estas cuestiones de la interacción entre personas músicas y público y entre el mismo público y del comportamiento de todos ellos en el concierto, es decir de la interacción y de la acción corporal.

#### 4.5 Conclusiones del capítulo

El asistir a determinados conciertos como elección diferencial de ocio es un elemento más en el proceso identificatorio de la persona, tanto por la misma elección –en cuanto identificación– como por los significados –entre ellos los producidos por la acción corporal– que el concierto acarrea y que son factores de esta elección. La asistencia al concierto señala el gusto de la persona, y mediante el compartir un gusto musical en un lugar y momento concreto, así como mediante la misma experiencia de estar junto a otras personas realizando una acción, asistir a un concierto, se construye afinidad y comunidad, aún temporal.

El concierto como evento, como interacción social, transforma a través de la experiencia corporal el espacio en lugar, al *vivir* el espacio. El lugar, significado y conformado, a su vez conforma al cuerpo y a sus experiencias. El lugar del concierto, como hemos visto en los casos de realización de conciertos en lugares no habituales, está sujeto a través del mismo concierto como *performance* y evento en proceso a transformaciones y a una diferenciación temporal intensa con otros lugares. Esta transformación y diferenciación a través de la práctica es acumulativa en el tiempo y caracteriza a los lugares, marcos espaciales de múltiples conciertos e interacciones sociales y corporales. Así, estos lugares, con características situacionales, materiales y de popularidad concretas, a lo que hay que sumar su papel como contenedor experiencial, son continuamente (re)significados.

Más allá de la importancia del lugar *en sí*, y de la adaptación del concierto al lugar, a veces complicada, como en el caso del uso por la EBIL —mayoritariamente considerada como una música culta— para sus conciertos de lugares centrados en el ocio cultural pero a la vez en el ocio como diversión, las experiencias corporales que se viven en los conciertos de la EBIL y la EBPHC son similares en determinados aspectos y totalmente idiosincrásicas en otros.

Según las declaraciones de los informantes y nuestras participaciones observantes el movimiento corporal del público y de las personas músicas, así como su percepción de este movimiento y sus múltiples maneras de interactuar corporalmente son factores primordiales en el desarrollo del concierto. Generalizando, los músicos de la EBIL prefieren no interactuar y no afectarse corporalmente entre ellos más allá del cuerpo como fuente de sonido, y evitan la percepción del movimiento del público, al que sancionan especialmente si es productor de lo considerado ruido. Los movimientos corporales realizados bajo estas condiciones, deliberados o no, son parte de su *personaje de performance*, su personalidad pública como músico, que es percibida por el público durante su actuación.

Por su parte, el público de la EBIL se ayuda del movimiento corporal de los músicos para percibir la música de estos. Esta percepción es muy individualizada y personal dada la inexistencia de códigos claros en la improvisación, lo que dificulta una interpretación colectiva, en común, de la música. El público autorestringe sus movimientos y su comportamiento corporal, que por otro lado es también motivo de preocupación para las personas músicas. Estas y las personas miembros del público buscan la conexión entre ellas, pero la *performance* musical se entiende realizada por los músicos y las músicas y algo en lo que el público tiene que colaborar, en lo que introducirse.

Vemos la preeminencia generalizada entre las personas músicas de una manera de interpretar la improvisación musical como basada única o preferentemente en el sonido, y de los intentos de no ser influenciados nada más que por él. Estas ideas están presentes en buena parte de las concepciones estéticas e ideológicas de la improvisación musical libre como género. Por otro lado, es patente la existencia de normas sobre el movimiento del público rastreables en el tiempo y asociadas a la concepción de la

improvisación cómo un determinado tipo de música encuadrable en el macrogénero de la música culta occidental.

De forma totalmente diferente, en la EBPHC se considera que la interacción física entre personas músicas y público, especialmente las acciones que trastocan su distribución espacial considerada habitual, el traspasar los límites entre escenario y platea y viceversa, es un factor que tanto señala el desarrollo correcto del concierto como influye profundamente en él, en los músicos y en el público. El movimiento de los músicos constituye su repertorio gestual individual, que es un elemento central de su personaje de *performance*, así como una buena parte de su *actitud* —un término tanto *emic* como *etic*— entendida esta como un estado de ánimo así como su expresión corporal.

La corporalidad del público se refleja y a la vez ocasiona su situación y distribución espacial en el espacio destinado a él. En nuestro caso, mientras que en los conciertos enmarcados en la EBIL esta distribución, casi siempre en posición sedante, no parece conformada por otras cuestiones que el gusto individual y la oportunidad de tener un lugar donde sentarse, en los conciertos enmarcados en la EBPHC esta distribución está condicionada habitualmente por cuestiones de género y etarias, con lo que se produce un incremento en la proporción de mujeres y en la edad del público con respecto al público en general del concierto cuando más nos alejamos del espacio de *performance*, del escenario, y/o del centro de la sala de actuaciones o la platea.

La distribución espacial comentada tiene ciertos patrones en referencia a género y grupos etarios que nos señalan una jerarquización. La generización, además de en esta distribución, es apreciable en la desigualdad de la presencia de hombres y mujeres en las mismas escenas locales, como hemos comentado en el capítulo anterior, en la desigualdad durante el mismo concierto, como hemos comentado en este capítulo, y en la desigualdad de sus prácticas corporales, como comentaremos en el próximo.

La distribución de los cuerpos en el lugar del concierto de la EBPHC es un factor importante en lo que podemos llamar compa(c)tibilidad, la relación entre la compactibilidad o densidad de los cuerpos en un espacio y la compatibilidad, entendida esta tanto como coexistencia que como grado de colaboración, como posibilidad de acción corporal conjunta. Esta relación no es lineal directa o inversa, sino que es compleja, ya que según los casos empíricos concretos podemos ver que ambas son variables dependientes una de otra de diferentes formas, algo que analizaremos

detenidamente en el siguiente capítulo al tratar movimientos realizados por diversas personas tanto de forma individual como colectiva.

## **Capítulo 5. Los movimientos corporales en el concierto**



## 5.1 Introducción

Entendemos como movimiento corporal a una unidad de acción que abarca y enmarca el periodo temporal desde que una parte del cuerpo empieza a moverse hasta que vuelve a su posición inicial o de descanso, lo que McNeil (1992, citado en Assinnato y Pérez, 2012: 95) denomina una *unidad gestual*. La secuencia de fases que utilizamos para analizar esta unidad gestual es la de preparación – inicio del movimiento – ataque – pico de objetivo – retracción – fase de recuperación. Esta secuencia se basa en los modelos de diferenciación en fases de McNeil, preparación-ataque-retracción (1992, citado en Assinnato y Pérez, 2012: 95) y Haga, fase preparatoria - momento del objetivo -fase de relajación y recuperación (2008: 5-6).

Una de las cuestiones centrales de nuestra tesis es la relación contingente entre significado e intencionalidad en las manifestaciones kinésicas y la cuestión de quien produce el posible significado en estas manifestaciones. La noción de *gesto*, según diversos autores que abordamos, nos permite ampliar nuestra perspectiva sobre esta cuestión al asociar movimientos corporales concretos con *significados* (Jensenius, 2007: 38; Jensenius, Wanderley, Gødooy y Leman 2009: 18; Kendon, 2004) trascendiendo la fractura cartesiana entre cuerpo y mente y entre mundo material y experiencia mental (Jensenius et al., 2010: 13)<sup>182</sup>. Por otro lado, con el gesto —o con una de las características asociadas a alguna de sus concepciones, la intencionalidad— también se establece la relación entre significado y voluntariedad, algo a discutir.

Sobre este punto consideramos, como otros investigadores, primordial tener en cuenta la dotación de significado por parte del perceptor al interpretar (Gritten y King, 2006;

---

<sup>182</sup> La cuestión de la diferencia entre los conceptos de *movimiento corporal* y *gesto* ha sido especialmente problematizada por Jensenius (2007:41), que en sus investigaciones inicialmente optó por utilizar *movimiento corporal* al entender a la noción de *gesto* y especialmente a la noción de *gesto musical* como problemática por su ambigüedad (Jensenius, 2007: 35, 57). Por otra parte, Haga (2008: 5) considera a estos conceptos similares, y aunque utiliza más frecuentemente el primero no rechaza el segundo, utilizándolo extensamente como gesto musical al referirse a las características del movimiento corporal más relacionadas con la música; mientras que Desjardins (2018: 7) considera a la concepción de *gesto musical* ambigua y prefiere el uso de *gesto sonoro* para designar a las manifestaciones sonoras producidas por gestos instrumentales. Jensenius posteriormente ha matizado su postura y junto a otros autores, aún señalar la misma diferencia, utiliza indistintamente *gesto* y *gesto musical*, ya que según su visión enlazan el movimiento corporal y su significado, señalando su potencialidad como noción central en el estudio de procesos acción/percepción e interacciones mente/ambiente (Jensenius et al., 2010: 12). En nuestro caso decidimos en un primer momento utilizar *movimiento corporal* por entenderlo más amplio y menos conclusivo, aunque en ocasiones hemos optado por la utilización de *gesto*, evitando la utilización de *gesto musical* o *gesto sonoro*.

Haga, 2008; Hatten, 2004, Poyatos, 1994) “independientemente de lo que el individuo primero pueda haber querido, creído o tenido o no conciencia de emitir” (Cadoz y Wanderley, 2000: 73). Así, Gritten y King exponen que

un gesto es un movimiento o cambio en el estado que es tomado como significativo por un agente. Esto quiere decir que para que el movimiento o el sonido devenga un gesto, debe ser tomado intencionalmente por un intérprete, quien puede o no estar involucrado en la producción de sonido real de una actuación, y dotarlo con los adornos de significación humana (2006: xx, nuestra traducción).

Para que un movimiento corporal esté dotado de significado la intencionalidad del ejecutante es accesoria, ya que el significado es dado principalmente por el perceptor, con lo que incluso las acciones instrumentales, motrices o de cambio de postura pueden adquirir significado al transmitir información sobre emociones e intenciones (Haga, 2008: 7). Esto nos lleva a considerar la necesidad de tener en cuenta a la ambigüedad y las diferencias en las interpretaciones dadas por diferentes perceptores, así como las distintas interpretaciones dadas al mismo movimiento gestual en distintos momentos por un mismo perceptor. Por otro lado, tal y como exponen Jensenius et al., la interpretación dada por una persona o un grupo de personas a un movimiento en referencia a su intencionalidad y voluntariedad es en muchos casos indeterminada (Jensenius et al., 2010: 18). La cuestión de las diferencias de significación e interpretación entre perceptores y realizadores del movimiento se nos muestra, como veremos a continuación, al comparar la interpretación de una persona, Carles (músico de improvisación), de un movimiento corporal no técnico efectuado por otro músico al tocar, Ferran, con la interpretación que realiza el mismo Ferran.

Teniendo presente que, como puntualiza Connell, todo movimiento corporal, toda “práctica corporal reflexiva” es parte de los procesos sociales que forman la historia (2005: 98), desde nuestra perspectiva todo movimiento puede tener una significación y unos efectos más allá de lo semiótico y lo simbólico, en relación con lo afectivo, lo emocional y lo material. Esta significación puede estar distribuida irregularmente. Hay que tener en cuenta la posibilidad de que la interpretación dada por parte de un perceptor a un movimiento —sea deliberado o no— sea generalizada, incluso normalizada, entre un grupo determinado de perceptores, mientras que este significado esté limitado para otros.



Imagen 6. El Periódico de Catalunya, 10 octubre 1995. Fotografía de la sala de conciertos Zeleste, mediados de la década de los años 80.

La limitación de la comprensión está presente en el uso dado la fotografía mostrada en la imagen 6, que corresponde a un pogo realizado a mediados de la década de los años 80 del siglo pasado en el Zeleste de la calle Platería de Barcelona.

No sabemos cómo pasó al archivo fotográfico de El Periódico de Cataluña, que la utilizó en fecha 8 de octubre de 1995

para un reportaje sobre la violencia juvenil —de donde hemos extraído la fotografía que mostramos— y en fecha 19 de noviembre de 1998 para ilustrar un congreso de psiquiatría madrileño donde se discutió la cuestión de —otra vez— “el comportamiento violento de los jóvenes”. En los dos casos se utilizó el mismo pie de foto, “pelea colectiva en una discoteca”, sin fijarse, por ejemplo, en las sonrisas de los participantes para interpretar la acción corporal.

Los movimientos corporales pueden pasar de no tener un significado claramente otorgado por el productor al ser movimientos instrumentales, reflejos o inconscientes, a ser significativos para el agente perceptor y recibir una interpretación que puede basarse en la forma, lo estético y lo expresivo, como comenta Kindon (2004: 9) y como deducimos de la interpretación dada por Jaime a un movimiento corporal de un músico que él mismo considera involuntario, un movimiento que, como nos explica, entiende como una expresión corporal de la “búsqueda” inherente a la práctica musical de la improvisación, como veremos detalladamente más adelante.

Consideramos central la idea de la existencia de movimientos corporales que a través del tiempo y el espacio van recibiendo a partir de unas primeras significaciones e interpretaciones un incremento de significado e incluso cambios en este por parte de uno o diversos perceptores. En este proceso de (re)significación continua un gesto, un movimiento, una postura o una acción corporal puede convertirse en un ritual o un símbolo que, como señala Collins, represente al grupo y lleve consigo sentimientos de membresía y solidaridad (2009: 65, 72).

En otras palabras, nos referimos a un aspecto concreto de la jerarquía estratificada de las estructuras significativas de Geertz (2003: 21) y, como él con el “guiño”, subrayamos, especialmente en las relaciones sociales cara a cara, no mediadas, los atributos

inherentes a los movimientos corporales y gestos de su percepción e interpretación sean estos movimientos voluntarios o involuntarios. En este sentido, y como Jensenius et al. (2010: 25) apuntan, consideramos que en toda *performance* todo movimiento puede ser considerado un tipo de comunicación y puede ser susceptible de ser interpretado al ser percibido.

Otras categorizaciones que nos son útiles se centran en la voluntad de la persona que se mueve. Diferenciamos entre *movimiento corporal*, que no conlleva la idea de un objetivo o un fin primero concreto ni, como hemos visto, un significado inicial, y *acción corporal*, destinada a un objetivo, proyectiva y orientada al futuro (Schütz, 1972: 87), y que conlleva manipulación y afectación a algo o alguien (Jensenius, 2007: 42, Jensenius et al. 2010: 13). Igualmente diferenciamos basándonos en su voluntariedad entre *acciones motrices*, movimientos intencionados<sup>183</sup>, y *reacciones motrices*, en los que la voluntad no está involucrada (Gomez, 2012: 55; Jensenius, 2007: 42) aunque la persona que los realiza puede percibirlos y considerar sus efectos posteriormente. Un ejemplo de estos matices sería la diferencia entre un tic, una reacción motriz y un movimiento corporal, o espantarse un insecto sobre la cara de forma automática con la mano, una reacción motriz, pero a la vez una acción corporal, no deliberada, aunque con un objetivo.

La diferenciación posible entre lo genético y lo adquirido nos permite distinguir entre gestos y movimientos *intrínsecos* o *aprendidos*. Según Poyatos (1994: 29), los primeros están en relación con *hábitos genéticos* que dan lugar a rasgos externos especiales: “un registro de voz en la risa debido a la forma de los órganos articulatorios, una postura o andadura facilitadas por la configuración anatómica, etc.”, y los segundos con hábitos dotados igualmente de una base biológica, aunque transformada por el aprendizaje (Poyatos, 1994: 30), lo que Mauss denomina “técnicas del cuerpo” (1971). Igualmente nos es útil tener presente las diferencias entre gestos manipuladores de objetos y gestos que no involucran directamente a objetos (Jensenius et al, 2010: 17), siendo la percepción háptica central en los primeros.

---

<sup>183</sup>Una intencionalidad de acto, de carácter discursivo y en relación con nuestras decisiones, diferente y posterior a la “intencionalidad original” expuesta por Merleau-Ponty (1993: 154), intencionalidad operante prereflexiva, prerepresentativa y presente en todo comportamiento humano como unidad de cuerpo y conciencia.

Un concepto muy presente en la literatura musicológica sobre el tema es el de *gesto musical* (Edgarson, 2001; Delalande, 2013; Jensenius 2007, Jensenius et al.: 2010; Hatten 2004, 2005; López Cano 2009: 18-19). Con esta denominación nos referimos al movimiento del cuerpo humano —incluyendo el imaginado o evocado— que de una forma y otra acompaña a la música (Hata, 2010; Jensenius, 2007: 38). La idea del gesto musical como encuentro entre lo visible y lo imaginado, lo evocado, fue enunciada a finales de la década los años 80 y principios de la de los años 90 del siglo pasado por Delalande (2013). Para Delalande (2013: 61) el gesto productor de sonido está acompañado por el *gesto evocado* o *figurado* de un objeto móvil o un cuerpo imaginado por el oyente al escuchar la música. Jensenius, sintetizando la cuestión, considera al gesto musical como una combinación de las perspectivas que entienden el gesto como imágenes mentales evocadas por el sonido y las definiciones basadas en el significado transmitido por el movimiento visible del cuerpo (2008: 40). En suma, se trata de las imágenes del cuerpo en movimiento evocadas por el sonido en combinación con el significado dado al mismo movimiento corporal en sus percepciones, tanto recordadas como inmediatas, *in situ*.

Vemos en la idea de *gesto musical* una aplicación de la *teoría motora de la percepción* y la simulación activa del movimiento asociado con el elemento sensorial a procesar (Gallese, 2003), lo que en referencia a la escucha musical nos llevaría a imaginar el movimiento del cuerpo productor del sonido, como afirman Godøy, Song, Nymoén, Haugen y Jensenius (2016: 6). Nos estamos refiriendo a la sincronización entre lo auditivo y lo kinético —tanto a nivel individual como grupal— a través de lo cognitivo e imaginativo, como expone Middleton, (1990: 226-7). El gesto musical tiene sus elementos corporales profundamente asociados a través del sonido y la visión a la imaginación, trascendiendo la dualidad cartesiana de mente y cuerpo. Sobre esta cuestión es interesante la visión genealógica de Small, que sitúa alrededor del s. XVII el paso de un gesto musical centrado en el movimiento físico y relacionado con la práctica de la danza, que busca provocar movimientos, a un gesto musical que busca representar metafóricamente los gestos físicos asociados por la audiencia a un estado emocional o un temperamento concreto (1998: 148).

Para realizar esta investigación ha sido necesaria metodológica y epistemológicamente la elaboración de una clasificación de movimientos corporales (anexo III) sobre la base de otras clasificaciones anteriores (Delalande, 2013; During, 2001; Jensenius, 2007;

López Cano, 2009, 2014). Su función ha sido ayudarnos a localizar, observar y analizar los movimientos corporales considerados centrales en esta investigación, los relacionados de una forma u otra con el proceso de identificación. Los dos grandes grupos en los que se divide esta clasificación son por un lado los movimientos corporales realizados por los productores del sonido, los músicos instrumentistas y cantantes<sup>184</sup> y por otro los realizados por los perceptores de la *performance*, el público, sin menoscabo de que, como veremos, una persona pueda ser parte de forma alternativa del grupo de personas que están tocando y del grupo de personas que forman el público.

Sad (2006: 64) apuntó una cuestión que consideramos central en esta investigación, la extrema dificultad de realizar una distinción puramente morfológica entre los movimientos corporales productores de sonido musical y los movimientos que no lo son. Esta falta de discriminación es la que permite la práctica del *playback*. Por otro lado, como exponen Jensenius et al. (2010: 26), hay que tener en cuenta la polisemia y las múltiples funciones posibles de un movimiento, así como sus cambios de función, significado e interpretación a lo largo del tiempo y la reiteración, por lo que las posibles categorías analíticas no están totalmente definidas ni cerradas. Igualmente, diferentes gestos pueden recibir o transmitir el mismo significado, ser sinónimos. Todo ello hace que la atribución de un significado determinado a un gesto concreto sea problemática, como apunta Edgarson (2001: 240), lo que dificulta tanto la clasificación y el análisis como la atribución de pertenencia de un gesto corporal concreto a un repertorio gestual relacionado con un género musical y por ende con una escena musical local.

En el plano de la cinética corporal es importante señalar las diferencias entre movimientos o gestos iniciados y acabados en sí mismos de los realizados a mayor escala, articulaciones o encadenados de los primeros, así como las diferentes escalas espaciales que implican, de micromovimientos a macromovimientos. Igualmente, hay que tener en cuenta que las personas pueden percibir muchas acciones concurrentes de forma simultánea y entenderlas como un único gesto o movimiento (Jensenius et al. 2010: 23), y que en ocasiones una sucesión de movimientos es entendida como un único movimiento (Haga, 2008: 5). A esta fusión de pequeñas acciones formando acciones y movimientos de mayor escala, Godøy et al. la denominan *coarticulación* (2016: 4). Por ejemplo, un aplauso sería una coarticulación de movimientos, palmadas, similares, reiterados y secuenciales, y como veremos la acción de hacer *stage diving*, saltar desde

---

<sup>184</sup>Más ampliamente estudiados, según Jensenius et al. (2010: 13).

el escenario (video 17, anexo III) se puede entender como una unidad de acción corporal en la que se coarticulan una sucesión de movimientos en la secuencia preparación – inicio del movimiento – ataque – pico de objetivo – retracción – fase de recuperación, como podemos ver al observar los saltos del público.

Es especialmente útil al pensar en la relación entre los movimientos corporales, el ritmo y la idea de ritmo como comunicación el concepto de *entrainment*, “el proceso por el cual dos procesos rítmicos interactúan uno con otro de modo que se van ajustando y eventualmente se acoplan en una fase o periodicidad común” (Clayton, Sagel y Hill, 2004: 2), la sincronización a un ritmo. Como expone Jensenius (2007: 50) este proceso puede referirse a una sincronización interpersonal, así como a la sincronización del cuerpo o parte de este con la música. El *entrainment*, que es a la vez proceso y resultado, se produce generalmente entre la música y las personas, pero también entre los cuerpos de las personas.

El *entrainment* es una práctica que algunos autores como Trevarthen (1999/2000, citado en Shifres, 2006: 190) consideran clave para la comunicación en general, especialmente si esta se realiza sin códigos semánticos establecidos, ya que es un factor central en el ajuste temporal de secuencias de acción y expresividad emocional. Algunos autores, desde una perspectiva que consideramos especialmente útil, más allá de centrar su atención en el ritmo llevado en común como canal de comunicación, consideran que su primer valor comunicativo es la acción conjunta (Stern 1985 y Dissanayake, 2001 citados en Shifres, 2006: 190). En otras palabras, el *entrainment* es un factor que es capaz de producir el sentimiento de estar realizando algo *en común*.

Dada la imposibilidad de registrar y analizar la totalidad de los movimientos presentes en un concierto y la presunción de la idiosincrasia del movimiento corporal individual, en nuestras observaciones y análisis hemos prestado especial atención a los movimientos relacionados con la música, reiterados durante el evento del concierto más o menos de forma generalizada por una o diversas personas. La reiteración es la característica que nos ha hecho interpretarlos como posibles elementos del proceso de identificación. Esto hace que consideremos a estos movimientos, gestos y acciones corporales como *representativos* de una escena, aunque varios de los que hemos observado y analizado son similares en las dos escenas estudiadas, con diferencias en cuestiones como ritmo o intención. Por ejemplo, los movimientos oscilatorios pendulares o de balanceo cíclico de las personas instrumentistas, o parte de lo que

llamamos movimientos idiosincrásicos individuales y colectivos, asociados a una persona y por lo tanto a un cuerpo, pero que pueden convertirse en movimiento generalizados en un colectivo de varias maneras.

Los investigadores han dado distintas denominaciones a estos movimientos reiterados tanto por una persona como por diversas personas: *vocabulario gestual* (Delalande, 2013: 92), *gestos expresivos* (Davidson y Salgado, 2001: 235), *tipos o configuraciones gestuales*, “configuraciones particulares de ciertas posiciones, de ciertos movimientos, una cierta mímica” (Delalande, 2013: 92), *rutinas motrices y motoras* (López Cano, 2005), *repertorios gestuales individuales y colectivos* (Davidson, 2002: 179; Delalande, 2013: 100; Jensenius, 2007: 56) y *géneros corporales* que según Citro son

tipos más o menos estables de comportamientos kinésicos que poseen un conjunto de elementos nucleares o prototípicos, tanto en lo que refiere a su estilo de movimientos, a la estructuración que presentan, como a las dimensiones instrumentales, comunicativas y sensorio-emotivas que conllevan. Estos géneros no son concebidos a la manera de sistemas cerrados de rasgos invariantes, sino que los actores sociales recurrirían a estos prototipos de maneras diversas y cambiantes (Citro, 2006: 230).

La concepción de *género corporal* nos permite tener en cuenta la posibilidad de un conjunto establecido de gestos para cada género musical y cada música del mundo (Becker, 2013: 131). Por otra parte, si los movimientos más o menos idiosincrásicos de una persona determinada están en relación con su identidad individual, los movimientos análogos realizados por diversas personas en un concierto o en diversos conciertos como adaptación del *género corporal* estarían en relación tanto con su proceso de construcción individual como con el proceso de identificación colectiva de la escena musical en la que el concierto esta contextualizado.

En cuanto a las posturas corporales, estas no son estáticas de por sí, sino que son actividades musculares que acompañan al movimiento de forma automática, ya que lo que aparentemente es una forma estática es el resultado de un proceso dinámico y el origen de un dinamismo futuro (Bonnet, Guiard, Requin y Semjen, 1994, citados en Cadoz y Wanderley, 2000: 76). De acuerdo con López Cano (2005: 7) la postura corporal es originada por el movimiento corporal y se transforma a través de él, siendo una parte de la praxis corporal fuertemente estetizada y estilizada, especialmente en determinadas *performances*. Desde nuestro punto de vista, para la observación y análisis

de las posturas corporales es imprescindible tener en cuenta sus momentos previos y posteriores.

Por otra parte, consideramos al silencio, a la inmovilidad y a la ausencia de expresiones corporales tanto como signos en sí mismos que como signos que adquieren su significado por lo que no se hace, como por ejemplo los movimientos o sonidos que serían los habituales en un contexto determinado (Poyatos, 1994: 172-3). Esta inacción, especialmente si es premeditada, nos da pistas sobre la concepción que se tiene del género musical concreto, la escena musical específica, la interacción social que se produce en el concierto y el papel del cuerpo en este.

El cuerpo desde la kinesiología se entiende como una estructura tridimensional que ocupa el espacio y está rodeado por él, y que se mueve a lo largo de tres ejes espaciales y de rotación: el vertical o longitudinal, el horizontal o transversal, y el anteroposterior o sagital. Laban concibió una esfera alrededor del cuerpo a la que denominó *kinesfera*, el espacio de máximo alcance de extensión de nuestras extremidades (1987: 67), que siempre desplazamos con nosotros y que tenemos presente al interactuar con otras personas y con el medio ambiente. La kinesfera correspondería más o menos con lo que Edward Hall denomina *distancia íntima* y *distancia personal*, aún las variantes culturales de estas (1973: 187-8). Otro término útil es el de *espacio gestual*, el cuarto delantero superior —producto del corte entre el plano transversal y el frontal— de la kinesfera donde se realizan la mayoría de nuestros movimientos de brazos y manos (Clayton y Leante, 2013: 272).

Para situarnos en las observaciones y ayudarnos en el análisis nos son útiles otra serie de categorizaciones basadas en el espacio y la *performance* que en él se hace. Así, la *escena de performance* es el espacio físico que tanto el ejecutante como el perceptor consideran el lugar de realización de la *performance*, y en buena parte está asociado al escenario donde se desarrolla esta (Jensenius et al., 2010: 20). Una escena de *performance* es una construcción social que trasciende lo meramente físico, como por ejemplo cuando un espacio inicialmente no destinado a ser una *escena de performance* adquiere esta categoría por decisión de un grupo de personas. También podemos hablar de *espacios de performance*, el conjunto de espacios donde ocurren los gestos musicales y que generalmente —no siempre, como veremos— son parte de la escena inicial de *performance*. Estos espacios están en relación directa con los instrumentos musicales

utilizados, el género musical y las características gestuales de las *performers* o intérpretes.

Volviendo en cierta forma al comienzo de este apartado pero concretando sobre los movimientos corporales de músicas y músicos, podemos distinguir entre dos fases o posiciones con respecto a las fases de las acciones productoras de sonido: la *posición inicial*, en la que aún no se ha producido ningún sonido (Jensenius, 2007: 44), en sí una fase de preparación, y la *posición de performance*, la posición inmediatamente posterior a la posición inicial y la primera posición en la que se produce sonido (Jensenius, 2007: 44; Jensenius et al., 2010: 20).

## 5.2. Movimientos en los conciertos de improvisación libre

Algunas de las primeras cosas que se observan al asistir a un concierto de improvisación libre es el silencio, la inmovilidad y la seriedad de la audiencia durante la performance musical, toda o casi toda ella en posición sedente y con una atención extrema sobre lo que ocurre en el escenario. Una segunda cuestión que se observa al asistir a un concierto de improvisación libre es la falta de interacción y comunicación manifiesta entre las personas músicas y entre estas y el público. Se pueden encontrar fácilmente paralelismos en esta falta aparente de interacción entre personas músicas y público con la música culta occidental<sup>185</sup>. En la *performance* de improvisación libre no existen recursos de interpelación evidentes entre personas músicas y entre estas y el público, como diría López Cano (2009: 25). Las miradas entre personas músicas son escasas y cuando ocurren suelen ser breves. Detengámonos en algunas de las posturas, movimientos y comportamientos que realizan y tienen unas y otros.

### 5.2.1 Los músicos en los conciertos de improvisación libre: concentración, control de la información e idiosincrasia

Según nuestras observaciones, en los conciertos de improvisación una única persona o un grupo más o menos numeroso de personas —se han llegado a contabilizar hasta 19

---

<sup>185</sup>Esto no es así con otras músicas cultas, como la clásica de la India, donde la interacción corporal y visual entre miembros del público y músicos es muy habitual y activa y, especialmente con relación a las reacciones del público y su influencia sobre los músicos, puede tener efectos sobre la interpretación, según nos comunicó el músico y musicólogo experto en música clásica india Jaime Rodríguez Pombo (comunicación personal 10 de octubre de 2019).

músicos<sup>186</sup> — tocan sus instrumentos o excepcionalmente cantan, y cuando no lo hacen se mantienen en silencio, de pie o sentados. De las observaciones se deduce que el instrumento determina más o menos la posición inicial de performance de las personas instrumentistas y su movilidad: las bateristas sentadas, las pianistas habitualmente sentadas, como las instrumentistas de ordenadores y otros dispositivos musicales electrónicos, y las contrabajistas de pie, mientras que las personas guitarristas, las instrumentistas de instrumentos de viento, las violinistas y cantantes están generalmente de pie, aunque en ocasiones estén sentadas. Sus prácticas corporales, como hemos comentado determinadas por el instrumento, pueden ir de la inmovilidad casi absoluta al movimiento frenético, y de la circulación por toda o por partes de la escena de *performance* —algo muy poco habitual en la improvisación libre— a la quietud durante toda la actuación sin moverse de su espacio de *performance* (Jensenius, 2010: 20), sin desplazar su kinesfera por la escena de *performance*. Veamos algunas prácticas corporales generadas entre los músicos.

#### *Comunicación a través de la mirada y el gesto. Mirar y no mirar*

Las personas músicas pueden tocar indistintamente con los ojos cerrados o con los ojos abiertos. Muchas de ellas cierran los ojos al tocar, con lo que en estos casos la interacción a través de la visión es imposible. Igualmente, como se ha constatado en las observaciones<sup>187</sup>, aunque tengan los ojos abiertos muchas músicas y músicos evitan mirar directamente a las personas coparticipes en la improvisación musical o al público. La mayoría de las personas instrumentistas que habitualmente mantienen los ojos abiertos durante sus actuaciones no miran prácticamente a su alrededor, dirigiendo su mirada hacia abajo o hacia el instrumento (como se puede observar en el video 1 y el video 2). Estaríamos ante el ejercicio de lo que Csordas denomina un *modo somático de atención* (2011: 138), una manera determinada de percibir con el cuerpo el cuerpo de los otros —en este caso de evitar percibirlo— y el propio.

---

<sup>186</sup> Observación de fecha 14 de enero, 2017. Centro Cultural Albareda, Barcelona

<sup>187</sup> Como por ejemplo en las observaciones realizadas en el bar Robadors 23 el 5 de febrero, el 16 de julio, el 10 de septiembre y el 3 de diciembre de 2015, el 24 de noviembre del 2016, el 25 de enero, el 9 de marzo o el 20 de julio del 2017; y las realizadas en TePeKaLe Sound el 17 de enero y el 28 de febrero del 2017.

Ante nuestra extrañeza por el patrón de conducta observado y al introducir el tema en las entrevistas, el comportamiento fue ratificado por la mayoría de los entrevistados. Armand nos comentó que intentaba no mirar mucho a sus compañeros cuando tenía los ojos abiertos al tocar. Nuno opinó que era más interesante que fuera la misma música quien indicase a los músicos parar de tocar, por ejemplo, y no los gestos de los coparticipantes en la *performance*. Por su parte Zacarías apeló a que su marco de referencia visual era el instrumento, en su caso la batería, para explicar su escasa atención visual a las otras personas participantes durante la mayor parte de la *performance*.

Encontramos especialmente significativas las comparaciones que se realizan con otros géneros musicales a raíz de esta cuestión del mirar a los compañeros para “leer” sus acciones con fines de protención. Armand opinó que los “códigos” corporales están más extendidos en el jazz, mientras que Gerard los consideró “como de claqueta”<sup>188</sup>... Aquella cosa tan típica del rock”, y Nunonos resaltó que en músicas tradicionales — aunque generalizaba, a la vez estaba hablando específicamente de *choro*<sup>189</sup>, el otro estilo musical que él interpreta— “más centradas en la forma, nos solemos mirar más para señalarnos la estructura, es más común mirarnos y el gesto es más concreto, significa algo más concreto”. Podemos apreciar que todos ellos afirmaban que había o podía haber movimientos que “significaban” entre los músicos y músicas al tocar éstas jazz, rock y otras músicas populares.

En estas declaraciones de los informantes surge una de las líneas de pensamiento en la improvisación musical libre, no recurrir a ningún “idioma musical” (Bailey, 2010: 27), en referencia a marcas y señales de ritmo o estructuras musicales, algo extensible a los movimientos corporales entendidos como “idioma” o “código” y a su influencia manifiesta en la música. Lo que lleva a la improvisación continuamente hacia adelante y a la vez produce contradicciones es esa huida de la “identidad idiomática” como la denomina Rey (2015: 86). Se trata del rechazo de la normalización musical producto del “asentamiento” (Rey, 2015: 84), que podemos entender como un proceso de reiteración

---

<sup>188</sup> Gerard se está refiriendo a la claqueta, sistema metronómico que sirve para que las personas instrumentistas —especialmente las bateristas— vayan sincronizados y a un ritmo constante en una grabación, aunque se utiliza cada vez más en actuaciones en directo.

<sup>189</sup> Género musical popular e instrumental brasileño, surgido en Rio a finales del s. XIX y popularizado entre 1900 y 1930. Entre sus características está el virtuosismo de los instrumentistas y la improvisación idiomática (Béhague, 1998: 350).

de experiencias y sedimentación de sus significados en el tiempo, pero también como institucionalización y academización. Surgen varias maneras de entender “lo idiomático”, ya sea como un canal de comunicación, como proceso de normalización basado en la reiteración o como un conjunto de “formulas” a partir de las cuales improvisar.

Por otro lado, otros músicos y teóricos de la improvisación musical libre como Matthews tienen distintas aproximaciones sobre esta, y centran su *modelo discursivo* en el proceso y en la interacción a través de la música (2012: 26-7), en la improvisación como acto social (Matthews, 2012: 61) y en la consideración de los gestos corporales como “señales de intenciones” a intercambiar entre personas músicas y entre estas y público (Matthews, 2012: 27, 94, 140).

La interacción visual entre coparticipantes en la *performance* es una de las acciones en las que, dada su baja presencia, consideramos que existen mayores diferencias entre la EBIL y otras escenas musicales. Su singularidad en la improvisación es comentada explícitamente por Carles cuando nos dice que

la interacción en sí [en la improvisación libre] no es muy visual... es hasta... no diría que mal visto, pero sí hay algo éticamente... A mí no me gusta decirle a alguien... Si es libre, yo no tengo porque imponer si algo no me cuadra (Carles. 6 de junio, 2016. Bar del CCCB).

Carles seguidamente afirma que esta interacción depende del contexto y del tipo de relación social —ya sea basada en el conocimiento superfluo, en el compañerismo o en la amistad, por ejemplo— que existe entre los músicos<sup>190</sup>. Vemos la existencia de una “ética” reflejada en normas no escritas y relacionada en parte con la cuestión del rechazo a las jerarquías. Por otro lado, la asociación de la visión de los movimientos del otro con la posibilidad de la imposición y la restricción no está totalmente generalizada, aunque parece ampliamente mayoritaria. No nos referimos estrictamente a los aspectos jerárquicos, sino más bien a la concepción de la visión del otro instrumentista o cantante

---

<sup>190</sup> Una relación que puede ser de distintos tipos, y en la que las cuestiones de poder y jerarquía pueden tener un papel importante. Aunque lo normal sea una relación de colaboración, amistad y respeto entre los *performers*, esto no tiene por qué ser necesariamente así. A modo de ejemplo de una relación de oposición en la *performance* improvisadora, Schuiling (2015: 10) señala al dúo holandés de improvisadores Mengenlberg y Bennink, en activo desde la década de los años 70 del siglo pasado, que tocan más en oposición que en colaboración, ignorándose o incluso “saboteándose” uno al otro al tocar uno sobre o a través de lo que toca el otro o ignorar las entradas que el otro le ofrece. Se puede ver por ejemplo una actuación de este dúo en Amsterdam en el año 2004 en [https://www.youtube.com/watch?v=k0A8ekpTgng&list=RDk0A8ekpTgng&start\\_radio=1&t=222](https://www.youtube.com/watch?v=k0A8ekpTgng&list=RDk0A8ekpTgng&start_radio=1&t=222)

como información a evitar. Por otra parte, Quico, desde su heterodoxia, nos comenta su rechazo a toda discriminación de información, su intención de incluir toda información posible en el desarrollo de la *performance* de su improvisación, y nos dice “yo no soy dogmático. Yo soy maximalista, si puedo incluirlo todo, trato de incluirlo todo”.

Por su parte, los músicos y músicas más influenciados por el *noise* y la música experimental<sup>191</sup>, así como los que incorporan a sus conciertos diversas disciplinas como video o danza, no se toman esta cuestión de forma tan trascendental. Son más proclives a utilizar la interacción visual en sus *performances*, como por ejemplo el conjunto Atolón (observación de fecha 28/2/2017), o los miembros de Impro & Draw, conjunto de improvisación artística pluridisciplinar (observación de fecha 08/02/2017).

Según nuestras observaciones—por ejemplo, en TePeKaLe Sound el 28 de marzo de 2017, donde la violonchelista miraba de forma discontinua pero frecuente al clarinetista, o el 27 de julio de 2016 en el bar Soda Acústic, donde la violinista fue la persona música que más miró a otros músicos<sup>192</sup>, los músicos y músicas de instrumentos de cuerda que provienen de la música clásica suelen ser más proclives a la interacción visual entre músicos.

Aclaremos algunos aspectos de la interacción entre músicos y músicas a través de lo corporal y lo visual confrontando la información proveniente de los informantes. Algunos de ellos, como Carles y Zacarias, consideran innecesaria la comunicación a través del gesto cuando los músicos han tocado juntos en múltiples ocasiones. Esta respuesta contradice ligeramente los comentarios del mismo Carles sobre un conjunto con el que había actuado en bastantes conciertos y hecho giras, formado por músicos jóvenes de más o menos su misma edad, lo que según él permitía una cierta relación igualitaria. Según Carles, en este conjunto que podemos considerar con relaciones de poder laxas, la interacción de los músicos a través de gestos era muy común. Vemos como destaca la idea de la posibilidad de informar mediante el movimiento corporal y su visión, aunque las personas músicas consideren que las múltiples experiencias musicales en común lo hacen innecesario.

---

<sup>191</sup> La música experimental, también un macro género musical muy heterodoxo, se centra en la innovación y la ruptura de tradiciones y convenciones sobre la música (Shuker, 209:298). Se puede contemplar tanto como —ocasional y limitadamente—popular que como música “cultura”, en un campo parcialmente coincidente con el de la música contemporánea.

<sup>192</sup> También en el video 3, donde podemos ver como la violinista mira al músico que performa con un sampler y al violonchelista, como tanto la violista como el violonchelista miran al saxofonista, o como el violonchelista dirige una mirada interrogativa a este, que realiza un ligero gesto afirmativo.

Podemos decir pues que la utilización de ciertos gestos entre los músicos en la *performance* no depende de su mayor o menor experiencia como conjunto, sino de su voluntad, y que el movimiento corporal se considera una manera de significar, evitable en cierta medida desde una visión que entienda la improvisación musical únicamente centrada en el sonido y retroalimentada de este. También es interesante fijarse en la asociación de esta posibilidad del gesto de significar con la posibilidad, generalmente inconscientemente, de imponer —con lo que entraríamos en una relación determinada por el poder— y de afectar.

Como vemos, uno de los motivos para evitar esta interacción visual y corporal es impedir imposiciones entre músicos. Por otra parte, podemos considerar que la existencia de relaciones de poder basadas en las diferencias de capital cultural, social y simbólico (Bourdieu, 1979, 1988, 1995)<sup>193</sup> entre músicos y expresadas como *edad* y *experiencia* (Ginesta, 2015) promueven una interacción corporal y visual entre músicos que, consciente o inconscientemente, exprese estas relaciones jerarquizadas. Por ejemplo, en los conjuntos efímeros liderados por Quico, músico con una gran experiencia, programador de conciertos y profesor de improvisación libre, más que cómo y a quien él mira, algo que hace habitualmente, ya que es uno de los pocos músicos que como hemos comentado considera que toda información durante la *performance* puede ser útil para la improvisación, es interesante observar cómo es mirado por las personas músicas —en ocasiones alguna de ellas alumna— que entienden que, de una forma u otra, generalmente —aunque no exclusiva ni necesariamente— él es el líder del grupo más o menos efímero que ha organizado (véase video 3, donde se observa como es mirado por los otros músicos).

Algo parecido, aunque más explícito, se puede observar en la actuación a dúo de Maria y Ferran, este último con un gran prestigio y con un papel central en la EBIL. Ferran, mediante movimientos que podemos considerar *movimientos reguladores comunicativos* claramente destinados a ser vistos, expresa el deseo de que ella inicie su fraseo o actúe de una determinada manera (video 5, 03:37 y 15:28). En cambio, y volviendo a Quico, en una situación (video 6) en que se encuentra acompañado de

---

<sup>193</sup> Hay que tener en cuenta que, como expone Bourdieu, el capital cultural puede ser diverso, recogiendo aspectos como la competencia técnica y los conocimientos de la cultura concreta (1988: 138). Aquí estaríamos hablando de un capital cultural incorporado, que consume tiempo para su producción (Bourdieu, 1979, 3-4), tiempo que asociamos a *edad* y *experiencia*. Por su parte, el capital simbólico es producido por otros, como por ejemplo el público al expresar satisfacción por su obra a los artistas (Bourdieu, 1995: 324).

músicos con una experiencia generalmente similar o mayor en la EBIL dada su mayor edad y su mayor tiempo de pertenencia a la EBIL y experiencia improvisadora, en suma con un capital cultural, social y/o simbólico importante (Bourdieu, 1988; 1995), la preeminencia de su figura y el ser objeto central de la mirada de los otros músicos no se percibe.

Centrémonos en cómo es entendido por el público el evitar realizar movimientos corporales. En general este comportamiento de las personas instrumentistas se percibe como ensimismamiento, concentración y seriedad, aunque, como nos dice Manel (un aficionado habitual de los conciertos de improvisación) también se puede interpretar como una barrera a la participación. Estaríamos ante una práctica que muestra las concepciones e intenciones interpretativas de la persona música, y ante un *marcador instruccional* que da pistas a los miembros del público de cómo entender la *performance* (López Cano, 2009: 23-4), una práctica que necesita una concentración subjetiva de la persona música sobre sí misma, a la par que objetiva, sobre las otras músicas y músicos, sobre el público y sobre la *performance* en su totalidad, y en las que las formas jerarquizadas según parece no tendrían lugar. Igualmente nos encontramos ante una práctica de *exteriorización afectiva interna*, que denota la experiencia íntima y de introspección reflexiva que está viviendo el intérprete, y que puede ayudar a la constitución de una imagen pública (López Cano, 2009: 24-25) y a la construcción de *personajes de performance* (Auslander, 2004: 6), ambos elementos constituyentes de su identidad personal.

El rechazo a la interacción visual entre la mayoría de las personas músicas participantes en la improvisación se acompaña de su inhibición a interactuar con el público asistente, a romper la imaginaria cuarta pared, como hemos comentado en el capítulo 4, y a mirar al público durante el desarrollo de la improvisación musical. Si el envío deliberado de mensajes gestuales, no verbales, durante la *performance* es algo común en muchos otros estilos musicales, en la improvisación libre esto generalmente se evita, así como el contacto visual hasta que el tema musical no ha finalizado. En nuestras observaciones la ruptura de la imaginaria cuarta pared por la interacción de las músicas y músicos con el público solo se realiza al acabar el tema, y muy ocasionalmente se produce un ruido ambiental especialmente alto o molesto que rompa la concentración de las personas

músicas, llegando estas a abordar a miembros del público si consideran que interrumpen el desarrollo óptimo del concierto<sup>194</sup>.

Las personas entrevistadas son conscientes de esta práctica de no mirar al público, un público al que los músicos intuyen, aunque no lo miren de forma directa, como reflejan sus declaraciones. Únicamente Gerard se mostró extremadamente crítico con la cuestión al considerar interesante y enriquecedora para su música la posibilidad de la ruptura de esta separación entre músicos y público, aunque sus preocupaciones parecen muy minoritarias entre nuestros informantes.

Hay que tener en cuenta la importancia del ambiente del concierto, de su contexto, para la interpretación de música improvisada. Según teóricos como Bailey y Matthews — también músicos de improvisación— el público influye sobre las personas improvisadoras con relativa facilidad, con lo que sus reacciones pueden hacerse notar en la interpretación y en los materiales musicales que el improvisador utiliza (Bailey 2010: 104), mientras que “la capacidad de escucha, el grado de entendimiento, la duración y profundidad de la atención [del público] [...] influyen en el grado de riesgo que asume, en la velocidad o el pulso interno de su discurso, y en el nivel de matización o complejidad que alcanza” el músico (Matthews, 2011: 27). Ante esto, probablemente una parte importante de los improvisadores prefieran simplemente evitar toda influencia externa y centrarse en la música y el sonido<sup>195</sup>, por lo que optan por cerrar los ojos y no mirar al público ni a sus posibles reacciones.

Las personas improvisadoras musicales que mantienen los ojos cerrados mientras tocan o no miran al público admiten no poder obviar, aún sus intentos, la influencia de este. Jaime, que contestaba con un no rotundo a la pregunta de si miraba al público desde el escenario, ante la pregunta de si se percataba de si su actuación gustaba o no nos respondía que “intento no meterme en eso. Yo actúo con el clima y el ambiente que haya, la gente...”. Por su parte Blai, un músico muy experimentado, nos dice de manera en cierta forma contradictoria “yo toco siempre con los ojos cerrados... Lo que es súperimportante es quien es el público. Porque, desgraciadamente, vemos quien es el

---

<sup>194</sup> Durante una de nuestras observaciones, Marc (42 años, saxofonista) hizo callar a través de mímica a dos personas que estaban hablando más alto de lo deseable, que fueron a seguir su diálogo a la barra del bar. Lo mismo hizo Pere (39 años, saxofonista), increpando en inglés a una pareja de turistas que mantenían una discusión de pareja en tono elevado. Estos callaron y se fueron al final del tema.

<sup>195</sup> Para la mayoría de las personas músicas improvisadoras, tanto su propio sonido como el sonido de sus compañeras es la fuente de lo que hacen, de su música. Anticiparse mentalmente al sonido y/o a la estructura es “hacer trampas”, como dice Blai (L'Hdigital Mitjans de Comunicació de L'Hospitalet, 2018).

público”, refiriéndose al grado de implicación en el concierto y de atención a las personas músicas por parte del público, pero también a su comportamiento, ya que puede romper su preciada concentración. Aunque como vemos algunos músicos intentan no interactuar visualmente con el público, no recibir de él ninguna información visual, la entrada por otros medios de información, en especial a través del sentido del oído, es difícil de controlar.

### *Tocar a ciegas*

Como hemos comentado, hay personas músicas y cantantes que tocan con los ojos abiertos, otras que los cierran ocasionalmente durante periodos de tiempo más o menos largos, y otras que mantienen los ojos cerrados casi todo el tiempo o miran hacia abajo, a su campo visual inferior, al suelo o a su instrumento, y ocasionalmente a un punto indeterminado sobre las cabezas del público. Este comportamiento perceptual, según las observaciones realizadas tanto registradas como no registradas, es más frecuente en la improvisación libre que en otros estilos y géneros musicales como la clásica o en la mayoría de las músicas populares. A modo de comparación, es casi inexistente en los conciertos de la EBPHC. Así mismo podemos asociar el tocar con la mirada baja y sin mirar de forma directa al público con mantener los ojos cerrados, ya que muchos de los músicos que habitualmente mantienen los ojos cerrados en sus actuaciones cuando los abren tienen estos comportamientos. Por otra parte, existen diferencias entre las diferentes personas instrumentistas en referencia a la práctica de mantener los ojos cerrados, siendo esta práctica más común entre los intérpretes de instrumentos de viento como los diferentes saxofones y clarinetes, trompetas y tubas, y menos para bateristas, contrabajistas, guitarristas, pianistas y cantantes.



Imagen 7. Sesión de improvisación a Robadors 23.  
Fotografía Joan Cortés para Instantzz

En ocasiones nos hemos encontrado que, de cuatro o cinco músicas y músicos sobre el escenario, la mayoría tienen este comportamiento, manteniendo los ojos cerrados mientras tocan (como se puede apreciar en la imagen 7 y en el video 1, especialmente al trompetista; en los videos 2 y 7, especialmente a los

saxofonistas; y en el video 8). La postura es más habitual entre los músicos en las

ocasiones en que realizan actuaciones en solitario (ver video 1 centrado la atención en el contrabajista de la izquierda, y comparar con video 9 donde el mismo contrabajista toca en solitario) y algo menos cuando lo hacen en conjunto. Hemos observado casos en que un músico, al mantener los ojos cerrados y moverse ligeramente, ha tropezado con una silla o con un compañero y, tras abrir brevemente los ojos y corregir la posición, ha vuelto a cerrar los ojos.

Las respuestas por parte de los informantes a nuestras preguntas sobre este comportamiento han sido diversas, aunque en general están de acuerdo en la existencia del comportamiento observado y en su intencionalidad. Las explicaciones dadas por parte de los músicos al hecho de mantener los ojos cerrados se centran especialmente en la búsqueda de mayor concentración, como comentaron Armand, Gerard, Zacarías y Blai. Este último nos habló de la búsqueda de introspección, mientras que Zacarias, entre risas, comentó que observar los movimientos de determinados músicos puede llegar a desconcentrar. Igualmente, Carles, que toca comúnmente con los ojos abiertos, afirmó que en ocasiones los cierra “un poco, los aprieto, como una falsa concentración”, ya que si no lo hace hay determinadas cosas que no puede interpretar con el instrumento.

Es Armand quien se extiende más en su contestación al afirmar que “la vista desactiva muchas cosas del oído” y que mantener los ojos cerrados al tocar produce un incremento de la sensibilidad en otros sentidos, como por ejemplo en relación con el tacto y a la relación háptica con el instrumento musical, pero especialmente en relación con la sensibilidad auditiva, la escucha, tanto de lo que se interpreta como de lo que interpretan los compañeros. Marcel·li por su parte nos dice que “al momento que abro los ojos, pierdo porcentaje de intensidad en el oído”.

Según estas declaraciones, el mantener los ojos cerrados o entrecerrados durante un periodo prolongado de tiempo es generalmente una acción corporal motriz, intencionada y con un objetivo. Es una práctica *supervisora*, destinada a controlar de forma más precisa los movimientos efectores (López Cano, 2009: 22). Así mismo podemos calificar a esta práctica como una *acción epistémica*, “una acción cuyo propósito principal es alterar la naturaleza de nuestras propias tareas mentales” (Clarke, 1998, citado en López Cano, 2009: 27) y cuya finalidad principal es “auxiliar, colaborar o alterar tareas cognitivas” (López Cano, 2009: 28). En este caso el propósito concreto sería facilitar una mayor concentración focalizada sobre el sonido, una mayor atención

producida al bloquear un sentido, la vista, potenciando el sentido que es considerado central en la improvisación musical, el oído.

Son igualmente significativas las respuestas a nuestras preguntas que apelan a la necesidad de regirse únicamente por cuestiones sonoras al hacer improvisación libre, como afirma Luis (42 años, clarinetista profesional), ya que esto “te obliga a que tus propuestas musicales sean puramente musicales, no te guías por un gesto”, o como afirma Jaime (32 años, trompetista profesional y profesor de música), “cierro los ojos y toco con lo que suena”, con su propio sonido y con el sonido de sus compañeros. Otros entrevistados —una minoría— evitan cerrar los ojos ya que consideran que hay que aprovechar todo tipo de información para el desarrollo de la *performance*, como es el caso de Quico. Para todas las músicas y músicos de improvisación, cierran los ojos o no, miren a sus compañeros y al público o no, acceder a un nivel alto de concentración es indispensable para improvisar música libremente.

Vemos que tanto la actitud que prioriza la visión como la que relativiza su importancia cumplen y confirman una idea inherente a la improvisación libre, la centralidad de la audición sobre la visión. Toda interacción o diálogo entre músicos durante la *performance* se basa principalmente en la misma música, dejando lo visual en segundo plano. Por otra parte, cabe tener en cuenta que la improvisación para su desarrollo necesita algo más que lo sonoro, ya que como expone Ginesi, “las relaciones entre los intérpretes son fundamentales para poder entender y llevar a cabo una improvisación total. No solo cuestiones musicales, sino poner en primer plano la personalidad de cada músico, en un diálogo continuo entre ellos” (2011: 87). Veamos otras maneras en que la personalidad de los músicos y las músicas se corporalizan.

#### *Lo individual generalizado*

Existen una serie de movimientos idiosincrásicos, acciones y reacciones motrices voluntarias e involuntarias que, según nuestras observaciones, están muy ligados a individuos determinados. Este vínculo se produce tanto a nivel del observador, que asocia un movimiento concreto a una persona concreta, considerándolo una especie de rasgo, característica o atributo de la persona, como en el nivel subjetivo de la persona que los realiza, percibiendo a través de los observadores esa diferenciación, e igualmente percibiendo esos movimientos a través de su mismo cuerpo (Bourdieu, 1990: 123) de forma principalmente propioceptiva.

Sobre esta cuestión Jaime nos comentó que la gran mayoría de estos movimientos son “totalmente inconscientes<sup>196</sup>”, y para apoyar su afirmación nos mostró en su teléfono móvil un video tomado por él mismo en el que se veía a un contrabajista japonés<sup>197</sup> residente en Barcelona. Al mostrárnoslo nos dijo que cuando este contrabajista iba “a buscar una cosa”<sup>198</sup> durante la improvisación, movía la pierna de forma característica e involuntaria, como se podía apreciar claramente en el video. Este movimiento es lo que podríamos llamar un gesto musical complejo, ya que por un lado no es deliberado, pero para Jaime está asociado al “buscar” musical improvisatorio<sup>199</sup> del contrabajista o, dicho de otra manera, esa búsqueda se corporizaba de forma involuntaria. Vemos la ambivalencia de interpretar al mismo tiempo a este movimiento como una reacción motriz, involuntaria, y como una acción corporal que tiene el objetivo de “buscar” — ¿material sonoro? ¿propiocepciones?— en la improvisación. Que Jaime nos lo mostrara en su móvil, donde lo tenía grabado, refleja en cierta manera el interés existente sobre estos movimientos involuntarios que ayudan de una forma u otra a la improvisación, y como producen identidad individual al ser asociados a una persona concreta.

Esa misma falta de intencionalidad es igualmente comentada por Armand, que afirma que él “no piensa” al realizar movimientos de este tipo, no es consciente en ese momento, pero que se ha visto a sí mismo hacerlos en videos de sus conciertos. También afirma que, aún de forma involuntaria, está seguro de que se desplaza durante su *performance*, ya que en alguna ocasión tras encontrarse en la posición inicial de *performance*, cerrar los ojos y comenzar a tocar, después, a medio tema o al final del tema, ha abierto los ojos y se ha encontrado en otra posición que al inicio de la *performance*. Un comentario del mismo tipo es el de Blai, que nos dice que, por su costumbre de cambiar el peso de un pie al otro, junto a la de tocar con los ojos cerrados,

---

<sup>196</sup> Aunque a veces los informantes no lo hacen se tiene que distinguir entre voluntad y consciencia. Todo lo inconsciente es involuntario y todo lo voluntario es consciente. Como expone Schopenhauer (2003), los actos de la voluntad se presentan a la consciencia como movimientos del cuerpo. Pero mientras que lo voluntario, lo deliberado, no puede ser inconsciente, como hemos comentado antes en el texto lo involuntario sí que puede ser consciente, sobretodo aunque no únicamente si tenemos en cuenta la posibilidad de ser consciente *después* de realizar el movimiento involuntariamente.

<sup>197</sup> Al que hemos dado el pseudónimo de Isao. Este es uno de los músicos de jazz e improvisación que se instalan más o menos temporalmente en Barcelona.

<sup>198</sup> Con esta frase Jaime se refería a tocar una nota o una frase musical determinada.

<sup>199</sup> En sí, la improvisación es considerada una búsqueda, tal como aparece reflejado en las entrevistas de Quico, Blai, Ferran y otros.

en más de una ocasión ha acabado el concierto orientado sin saber cómo hacia la pared lateral del pequeño escenario donde actuaba.

Según nos comentan informantes como Blai, Quico o Carles, existen movimientos y posturas que se adquieren inconscientemente. Muchos de estos movimientos se los han “sacado”—según la expresión de Carles, que refleja esa (in)corporación, su “introducción” en la persona—, deliberadamente han dejado de hacerlos. Quico nos comenta que la educación musical autodidacta es proclive a fomentar esos “vicios”, y Carles nos dice que son “vicios que coges”. Más allá de los elementos negativos de “vicio”, nos interesa resaltar la idea del “vicio” como hábito, costumbre o como algo frecuentemente reiterado. Carles nos comenta su hiperactividad innecesaria al tocar frases o temas lentos, ciertos “vicios”<sup>200</sup>, así como el esfuerzo que le costó evitarlo. Así, nos dice que

dejando de lado movimientos de cabeza, que son muy difíciles de controlar, en algún momento extraño de mi formación cogí la costumbre de, depende de que notas agudas, levantar mi pierna derecha y cambiar el peso a la pierna izquierda. Es lo mismo que poner la rodilla por delante de la caja, cuando hago algunos *slaps*<sup>201</sup>. Es para dar una falsa sensación de control, pero no hace nada, no mata nada, no es nada más que... Yo creo que es nada más porque lo veía hacer a Isao, y lo copie. Inconscientemente... Entonces lo hacía mucho, y a veces me decían “¿Porque siempre haces el flamenco este?”. “Es que no se tocar esta nota... No se tocar este tipo de fraseo...” Entonces me lo he intentado sacar, porque no aporta nada. Son parásitos, movimientos parásitos... Cosas que ves, bajistas que ves que copias sin querer... (Aleix, contrabajista)

Vemos que para Carles, “el flamenco ese” (imagen 8, también en video 9 en 00:10 y 00:39) es un movimiento de la pierna que imita involuntariamente el movimiento de un músico reconocido —al que anteriormente hemos denominado Isao— por lo que podríamos hablar de un préstamo y de una emulación inconsciente —en su primer momento— e involuntaria de alguien con prestigio ante él, de una persona influyente (Poyatos, 1994: 150) como músico, en una “imitación extralógica” (Tarde, 2011: 66). Por otra parte, Tarde consideró la mayor facilidad en ser imitados de los movimientos

---

<sup>200</sup> No todos los vicios tienen una relación directa o lineal con el movimiento corporal. Por ejemplo, el mismo Carles nos comentó otro vicio que le costó mucho eliminar, el hacer sonidos con la boca acompañando a la nota que tocaba.

<sup>201</sup> El *slap* tiene una doble aceptación. Por un lado, así nos referimos a la técnica para tocar el contrabajo. Produce un sonido muy percusivo al golpear la cuerda contra el mástil e inmediatamente palmearla con varios dedos juntos. Por otro, con el mismo nombre nos referimos a la técnica extendida de soplado del saxofón que lo hace sonar como un sonido de “cerbatana”, seco.

que, como este, incumben a una extremidad inferior, al comentar la rapidez con que un grupo de personas adopta y realiza los mismos movimientos con sus extremidades, ejemplificándolo en la tendencia a andar “al mismo paso y de la misma manera” (2011: 308), un concepto este de la *imitación* tardeana que abordaremos más adelante al tratar

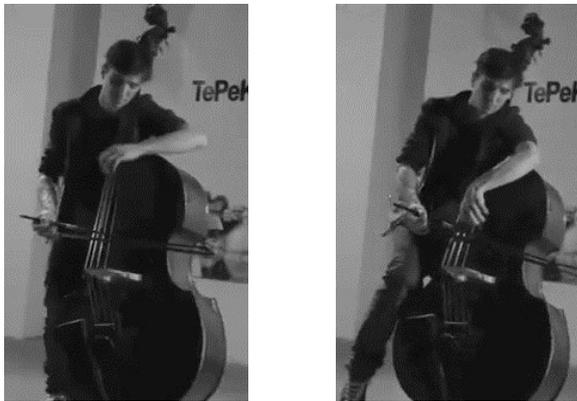


Imagen 8. Movimiento automatizado. Captura de video grabado por Agustí Martínez. 17 de diciembre de 2017

específicamente del ritmo.

El mismo Carles nos dice que este tipo de movimientos no está bien visto en los conservatorios y las escuelas de jazz, y que algún profesor le reprendió por hacerlos, ya que él “se mueve mucho”, aunque considera que “es como una necesidad, como cuando hablas rematar las frases”.

Carles, al que podemos considerar un músico multigenérico, ya que toca jazz, rock y otras músicas, considera que las diferentes gestualidades asociadas a géneros como el punk o macrogéneros como el rock son parte del rol, el *personaje de performance* que se adopta. Igualmente estima que existen problemas asociados al exceso de movimiento, como la segregación corporal de sustancias que producen una tensión que, opina, no es conveniente al interpretar improvisación ya que no ayuda al autocontrol.

Para Carles, no moverse excesivamente ayuda a reaccionar a las entradas de información y a que tu atención esté centrada en la música, no en su movimiento, comparando esta necesidad de no moverse excesivamente con el fin de poder reaccionar a tiempo con la de diversas artes marciales. Vemos aquí una búsqueda de control de y reacción ante la entrada de información auditiva y visual, una atención *concentrada* en el sonido y limitando otros sentidos, ya que el sonido el material informativo máspreciado. Este parece ser un rasgo ampliamente generalizado en la improvisación<sup>202</sup> — y en otros muchos estilos musicales—, ya que en la mayoría de nuestras informaciones y observaciones, la fundamentalidad del sonido en su música parece un rasgo estilístico de la EBIL.

---

<sup>202</sup> Existen diferentes subestilos con diferente ideología y manera de tratar el sonido y la *performance* musical, desarrollados especialmente desde los años 90 del siglo pasado. Estos subestilos se han desarrollado en escenas, como la Onkyo en Tokio, o la *Echtzeitmusik* (“música en tiempo real”) berlinesa, en las que según Rey (2015: 91-92) se es especialmente sensible a la relación entre el sonido intencional y accidental y en las posibilidades sonoras de los lugares de improvisación.

Vemos que este tipo de movimientos u otros similares pueden adquirirse inconscientemente para posteriormente ser reprimidos o eliminados de forma deliberada, e igualmente pueden ser aceptados de forma voluntaria mucho más tarde en el curso de la carrera como artista de una persona. Esta puede decidir no tener un control absoluto sobre ellos. Por ejemplo, Gerard nos comenta que desde hace unos años

siempre me muevo mucho, mucho... He estado durante muchos años [controlándose]... y entonces, cuando me veía en los vídeos, no me gustaba nada, porque me veía yo como intentando... '¡Estate quieto!', y me iba moviendo con equilibrios... Estaba más agarrotado, y estaba... Eso, como disimulando la bestia... no, la bestia no, la desazón, pero llega un momento que dices '¡ya está!' (Gerard, 28 de marzo, 2017. Bar de su barrio).

Un caso de creación o adaptación más o menos tardía de gestos es el de una serie de movimientos que realiza con la mano Ferran, pianista. El primero es un movimiento que se puede observar en el video 5 (06:50 m y 10:40 m, donde lo realiza con las dos manos, y en 11:05 m, donde lo realiza levantando el dedo índice). Lo que es revelador para nosotros es que, según las visualizaciones efectuadas de sus videos en Internet (más de 15) es un movimiento que no realizaba antes de 2012, lo que estaría en concordancia con las ideas de Delalande sobre la variación en el repertorio gestual del músico durante sus etapas vitales (2013: 69), y con la idea de movimientos que pueden aparecer y desaparecer del *habitus* corporal, consciente o inconscientemente.

Este movimiento es según el mismo Ferran (comunicación personal 16/07/2019) involuntario e inconsciente, una respuesta automática que da relieve al sonido o a la nota que está obteniendo con la mano derecha; y que cuando lo realiza con las dos manos enfatiza a través del gesto tanto el sonido que acaba de realizar como la próxima nota o sonido que producirá. Son movimientos acompañantes del sonido, *indexicales* o *icónicos interpretativos*, movimientos que siguen la música, pero no relacionados físicamente con ella, que exteriorizan las intenciones del músico, en este caso concreto enfatizar lo que está tocando en ese momento, y a la vez son movimientos que tienen una incidencia en lo que toca.

La ambivalencia significativa de los movimientos idiosincrásicos observados la podemos percibir en las distintas interpretaciones de otro movimiento de Ferran realizadas por Carles, músico y observador como público del gesto concreto, y por el mismo Ferran.

Consiste en una especie de “revoloteo” de las manos, pasándolas por encima del teclado digitalizando a unos 10 cm de él, sin tocarlo y sin producir sonido (ver video 5, 06:23). Según imagina e interpreta Carles, la función de estos movimientos con las manos sería guiar al público intencionadamente hacia donde el músico quiere y que así mismo escuche como el músico quiera, algo similar al énfasis buscado en el movimiento antes comentado, con lo que serían *movimientos indexicales interpretativos*, exteriorizando las intenciones del músico y subrayando los matices y silencios de la música o, en el caso de que se realicen sin acompañar a ningún sonido, *movimientos exhibitorios comunicantes* entre músico y público, de *exteriorización* del efecto musical, dramatizando este efecto.

Por su parte, la persona que realiza comúnmente este gesto, Ferran, nos comentó (comunicación personal 16/07/2019) que era un gesto intencionado, consciente, que pretendía provocar aleatoriedad en la interpretación, al introducir al azar y el descontrol y a partir de esa introducción construir sentido sin recurrir a lo ya conocido y trabajado por el mismo músico. Podemos considerar a esta técnica de introducción del azar en la improvisación como *movimientos preparatorios*, ya que están realizados antes del movimiento efector, en cierta manera *autoestimulativos* de la creatividad del improvisador (Lopez Cano, 2009).

#### *Movimientos oscilatorios cíclicos e inclinaciones y giros del torso.*

Los movimientos oscilatorios pendulares o de balanceo cíclico son muy comunes entre los músicos de improvisación libre. Son de diversos tipos –de torso laterales desplazándose del plano sagital o hacia adelante y hacia atrás sobre el frontal, cambiando el peso de todo el cuerpo y su centro de gravedad de un pie al otro, con estos en paralelo o con uno ligeramente adelantado respecto al otro...— y con diversa frecuencia y pulso, sin regularidad en su frecuencia de realización, así como con diferente gradación del tono muscular. Generalmente estos movimientos se realizan a la par que la persona interprete produce música, aunque en ocasiones se realizan sin el acompañamiento de ningún sonido (como podemos ver en los movimientos del saxofonista en video 7, 00:04 y 00:13,), ni siquiera el producido por otros músicos.

En ocasiones parece que estos movimientos siguen el ritmo de la interpretación, pero hay que tener en cuenta que la improvisación libre no está sujeta a métrica y carece de un pulso claramente distinguible (Langeveld, 2002: 21). En posición sedente, este movimiento tiende a realizarse únicamente con el torso y está claramente restringido

por el instrumento musical, según nuestras observaciones: los guitarristas, al tener su instrumento generalmente sobre la rodilla, abrazado muy cerca del torso, tienen poca movilidad, mientras que las personas instrumentistas de viento tienen mayor movilidad, así como las pianistas, que menos limitadas por el instrumento y estar este más alejado de su cuerpo, tienen aún más libertad para realizar movimientos de torso. En los casos de que las músicas y músicos estén de pie, además de movimientos de tronco así mismo se realizan movimientos oscilatorios de todo el cuerpo.

Nuestra etnografía muestra estos balanceos y oscilaciones corporales, e igualmente se pueden observar en el intérprete de saxofón tenor del video 6 (00:08 a 00:23) que realiza balanceos iterativos laterales, desplazándose a derecha e izquierda del plano sagital cambiando el peso de pie. En el mismo video se puede observar al saxofonista soprano balanceando el tronco en los planos frontal y sagital, sin mover los pies. Estos movimientos se realizan de forma intermitente durante toda su actuación (video 6, 00:20 y 00:26). Los desplazamientos del peso del cuerpo de un pie a otro son muy comunes (véase el movimiento del saxofonista barítono en el video 8). En muchos casos se combinan movimientos sobre el plano frontal y sobre el plano sagital. Por otra parte, aunque en ocasiones se ha observado hasta 4 intérpretes realizando estos movimientos corporales, en ninguna de nuestras observaciones o en los videos visualizados se ha observado que estén sincronizados o mínimamente coreografiados.

Este movimiento es, según los informantes que lo realizan — casi todos ellos músicos que tocan instrumentos de viento— involuntario e intrínseco, no relacionado con el ritmo, o siguiendo un ritmo interior que no se expresa o es difícil de discernir en la música. Por lo tanto, no podemos considerar estos movimientos como gestos icónicos traductores relacionados con aspectos rítmicos o métricos de la música, ya que en muchas ocasiones no acompañan a ningún sonido. No consideramos, en línea con lo que exponen Clarke (2002: 90) y During (2001: 18), que estos movimientos de balanceo, dada su involuntariedad manifiesta, sean movimientos intencionadamente dramáticos, ni que sean necesarios para la producción del sonido. Tampoco los consideramos movimientos relacionados con el proceso de *entrainment*, ya que generalmente no están vinculados a un ritmo musical claro. Más bien serían movimientos oscilatorios que no siguen un ritmo musical, pero que son expresivos en cuanto nos señalan la implicación

de la persona música y la complejidad de la producción musical, *movimientos interpretativos* que exteriorizan la tensión existente en la improvisación libre, como hemos comentado una forma de performar cargada de riesgo, así como exteriorizan la experiencia afectiva interna de los músicos.

El origen de estos movimientos, desde una visión evolutiva y paleobiológica, se puede situar en los animales en la coordinación mediante los paleocircuitos espinales, según Grillner ya presente en la natación oscilatoria de los primeros peces (Grillner, 1996, citado en Givens, 1998), y desarrollada evolutivamente en los mamíferos superiores (Leroy-Gourgha, 1971: 353), siendo esta la base de nuestra locomoción bípeda. Estos movimientos son movimientos rítmicos no metronómicos universales e innatos presentes desde la infancia (Ingold y Hallam, 2007: 10), lo que está en concordancia con las ideas de Lefebvre sobre el ritmo como diferencia dentro de la repetición y como reiteración de movimiento, (2004: 50), un acoplamiento dinámico de movimientos en una euritmia, en una asociación de diversos ritmos (Lefebvre, 2004: 45), con lo que distingue la oscilación rítmica de lo metronómico. Son lo que Lefebvre (2004: 58) considera “ritmos del yo”, vinculados a lo más profundo de la persona y no destinados al exterior de esta, al público, aunque este los perciba.

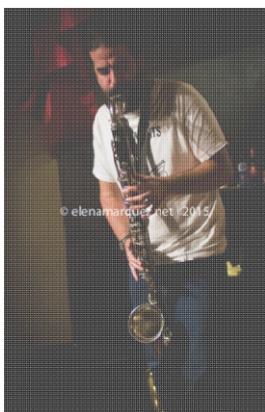


Imagen 9. Movimiento tensante. Fotografía Elena Márquez. 2015

Muy ocasionalmente, estos movimientos de inclinación del torso hacia adelante-detrás e izquierda-derecha y viceversa se vinculan en la improvisación musical a un ritmo musical, dadas las características de esta<sup>203</sup>, y algo más frecuentemente acompañan notas o frases de forma disociada, ya sea en el ataque o en la caída de estas. Un ejemplo de esto ese puede ver en el video 6 (00:13) en los movimientos del saxofonista soprano. En estos casos podemos hablar más bien de movimientos *icónicos traductores*, movimientos que trasladan aspectos estructurales a lo gestual.

Otros movimientos presentes entre los músicos de improvisación libre y comunes entre los instrumentistas de viento son los que López Cano denomina *posturas tensantes* (2009), posturas de inclinación de un hombro, de la cabeza o de todo el tronco sobre el

---

<sup>203</sup>A diferencia de macrogeneros como el rock o el pop en los que generalmente se producen muchos procesos de *entrainment* (observación participante no registrada). Como veremos, igualmente ocurre con el punk y el *hardcore*.

plano sagital y frontal, hacia el plano transversal (imagen 9; video 6, 00:00-00:15). Una persona que realiza este tipo de movimientos nos informó que en su caso son gestos no intencionados, aunque sí expresivos, conscientes —ya que sabe perfectamente que los realiza— y ligados a la necesidad de expresar un sonido de una forma determinada, más allá de la producción de sonido. Por su parte, Blai nos dice sobre estos movimientos que son

una parte expresiva que al músico le es necesaria... A veces una nota necesita ese movimiento... Este signo tiene este sonido que si tiene ese movimiento, pero no por una cuestión técnica, porque sin ese movimiento lo podría hacer igualmente, hay como un acompañamiento, que es el que deja como una estela diferente... No es una cosa de decir “tocaré mejor así”, o “afinaré mejor”, no, hay como... Es que claro, lo que estamos hablando como lo mides, ¿no? Pero yo creo que sí que de cara a la expresividad es súper importante. ¡Es como cuando yo hago “ssaaahhh!” [inclina ligeramente la cabeza e imita un sonido de saxofón de forma muy dinámica acentuando la última parte]. Claro que lo puedo hacer [sin ese gesto], porque técnicamente puedo tener la preparación para hacerlo, pero eso no es... no tiene la misma transmisión si lo haces de una manera que de otra. Es por lo que yo creo que el movimiento es súper importante. Pero incluso no un movimiento que tú hagas a conciencia... Hay mucha gente que es *d'alló* [mueve las manos agitadamente sobre el pecho, refiriéndose a personas que exageran sus movimientos]... Pero hay gente que es diferente. Otra cosa es el movimiento que te da una identidad, o te mueves de una manera determinada, o tienes algunos tics que puedes tener, como yo, que ahora tengo menos... Pero ya te digo, hay cierta expresividad que yo creo que funciona y es necesaria (Blai. 10 de febrero, 2017. Centre Cultural La Bóbila).

Blai se está refiriendo a *movimientos auxiliares*, que enfatizan los movimientos instrumentales productores de sonido e intervienen en cierta manera en la expresividad sonora. No debemos confundir a estos movimientos con otro tipo de movimientos que hemos visto anteriormente, los *indexicales* o *exhibitorios*, aunque tanto unos como otros, y tanto aprendidos como intrínsecos, son idiosincrásicos al músico. También nos habla de la existencia de movimientos de otro tipo, de una manera de moverse, de tics, de reacciones motrices involuntarias y sin objeto que son un recurso en el proceso de identificación individual. Estos movimientos presentan matices diferentes a otros recursos ya que están ligados al cuerpo.

Ya sea adquiridos de forma involuntaria o realizados con toda la intención, auxiliares en la producción de sonido o relacionados con la idea de la música más que con el sonido en sí, innatos o aprendidos, estos movimientos parece que contradicen a dos ideas subyacentes en la mayoría de la improvisación libre practicada en la EBIL: la

necesidad de concentración y la necesidad de control sobre la producción de sonido y la percepción en general. En el caso del movimiento corporal este control no se refiere a influir mediante tus movimientos en los otros, algo que generalmente se considera impropio, sino más bien a decidir si se quiere percibir el movimiento de los otros o no.

El movimiento corporal de las personas músicas se entiende como inevitable pero accesorio en la mayoría de conciertos en la EBIL. Esto, como hemos comentado anteriormente tiene entre sus fundamentos la concentración, la atención y el control sobre el sonido, y rechaza todo atisbo de teatralidad, lo que sirve a sus miembros para presentar a la improvisación en contraposición a otros estilos musicales. Como hemos expuesto, Blai nos dice que a la hora de tocar el instrumento musical en directo “hay mucha gente que es *d'alló*” mientras mueve rápidamente sus manos en su espacio gestual delante de su pecho, exageradamente. La teatralidad, la exageración del énfasis de forma consciente y el fingimiento, el “hacer ver que”, es algo a evitar, como apuntan Carles y Miquel. La negatividad de este tipo de movimiento es subrayada igualmente por Armand al considerar a ciertos movimientos como “fingidos” o “aspavientos” mientras que Blai los considera “movimiento por el movimiento” sin una base musical. Otros informantes al explicar su rechazo se refieren a como sienten y conciben ellos mismos esta teatralidad. Zacarías afirma sentir rabia y rechazo ante el exceso, ante las “emociones fingidas” y Gerard define a esa teatralidad observada como la apreciación subjetiva de una cierta exageración en los movimientos al interpretar.

Hay algunas cuestiones que surgen en las declaraciones de rechazo a la teatralidad, como la asociación de esta con el fingimiento —con lo que aparece su contrario, la autenticidad como ideal, que como hemos comentado en el capítulo 3 es un concepto primordial al tratar los discursos sobre ciertas músicas— y la existencia de un movimiento corporal que no es rechazado en sí, sino que lo que se rechaza es su “exceso” en la *performance*. Esto concuerda con la idea de una manera determinada de percibir y de entender la improvisación centrada en el sonido, con una entrada de información restringida lo más posible a lo auditivo, y la preeminencia de la audición sobre la visión. En otras palabras, se entiende que se producen movimientos corporales no técnicos al efectuar música y que estos movimientos corporales no técnicos son capaces de exteriorizar y transmitir sentimiento y emociones, algo no buscado premeditadamente. Por otra parte, se rechaza realizar deliberadamente movimientos considerados sin relación con la música con el fin de influir en el público.

## 5.2.2 Los movimientos de la audiencia en los conciertos de improvisación libre

### *La quietud corporal del público*

Como hemos comentado anteriormente, una de las características de la audiencia en un concierto de improvisación libre es su silencio e inmovilidad. Su posición es generalmente sedante, y su atención está focalizada sobre el escenario, sobre la escena de *performance*. Esta concentración es parte de un *modo somático de atención* determinado, centrado principal aunque no únicamente en la audición, la escucha, y en la observación visual, la mirada, siendo muy escasas las personas del público que mantienen cerrados los ojos.

La mayoría de las personas miembros de la EBIL prefiere sentarse lo más cerca posible del escenario, ya sea por el mayor acceso visual que permite observar con mayor detalle la ejecución —como nos dijeron Armand, Blai, Gerard, Miquel, y Zacarías—, por un mayor “impacto” sonoro especialmente cuando se trata de instrumentos acústicos —como nos dijo Jaime—, por preferir escuchar la música sin la mediación de una PA<sup>204</sup> —como nos dijo Armand— o por la posibilidad de una mayor inmersión general en la *performance* —como nos explicaron Xavier, Miquel y Nuno—. Todos los entrevistados valoran la cantidad y la buena percepción de la información visual y auditiva, así como que esta información sea lo más directa posible, sin mediaciones técnicas.

Nuestro planteamiento sobre la escucha como practica que involucra el cuerpo y a posturas y movimientos se basa en la concepción de García Quiñones sobre la escucha musical como técnica corporal (2010) que a su vez sigue las ideas de Mauss sobre las técnicas corporales (1971) y las de Csordas sobre los modos somáticos de atención y la manera de percibir a otras personas (Csordas, 2011: 138). Desde esta perspectiva toda escucha es una acción corporal, en relación con las posturas corporales de escucha adquiridas, ya que “la escucha musical no solo implica una determinada disposición del cuerpo, una gestualidad, sino que el propio acto de escuchar es conocimiento incorporado” (García Quiñones, 2010: 172), y con el mecanismo de la recreación mental y cerebral de la música escuchada como actividad corporal por medio de las neuronas espejo (García Quiñones, 2010: 172-3).

---

<sup>204</sup> PA son las siglas de *public address*, el sistema de amplificación de sonido y altavoces destinados a dirigir el sonido de un concierto al público de la sala. (Sancho, 2015: 4)

Es igualmente útil caracterizar a la audiencia de un concierto de improvisación libre por lo que *no* hace —la persona espectadora generalmente no se mueve, no habla y no hace ruido mientras suena la música de la *performance*— que por lo que hace. Estamos ante un *modo somático de atención* consciente, aprendido, centrado principalmente en la escucha y la observación de manera normativizada, que lleva al público a evitar el movimiento corporal, la distracción y la producción de ruido. Esto nos da una información relacionada con lo que no se hace, con las ausencias de movimiento y sonido, significativas por sí mismas (Poyatos, 1994: 172-3).

Consideramos a este *modo somático de atención* (Csordas, 2011: 138) del público similar a lo que algunos autores denominan modos de escucha musical, “la manera de procesar los estímulos sonoros de un objeto que, de antemano, reconocemos como música” (Morábito, 2016: 49). Stockfelt argumenta que estos modos de escucha suelen corresponderse con estilos y eventos musicales específicos, y que “la escucha adecuada ocurre cuando uno escucha música de acuerdo con las exigencias de una situación social dada y de acuerdo con las convenciones socioculturales predominantes de la subcultura a la que pertenece la música” (2004: 91).

En nuestro caso las convenciones socioculturales se aprecian en la *performance* de improvisación musical libre especialmente cuando se interrumpe la escucha atenta y silenciosa. Esto acarrea demandas de silencio y recriminaciones directas<sup>205</sup> de algunos miembros de la audiencia a los otros miembros de la audiencia que no cumplen estas convenciones de silencio y atención selectiva. Por otra parte, los miembros de la audiencia que no cumplen las reglas de la escucha generalmente no son miembros del público habitual e interesado en los conciertos de improvisación libre, sino curiosos y turistas que no conocen el código de conducta o etiqueta considerada correcta respecto a las convenciones socioculturales, lo que no les exime de ser reprendidos.

La postura de inmovilidad se puede entender primordialmente por la focalización de la atención, concentrada sobre las acciones de los músicos y el sonido producido, algo exigible según la etiqueta de la *performance* musical en la EBIL. Por otra parte, como se ha visto en algunas ocasiones bastante excepcionales en conciertos de improvisación libre, la atención y el movimiento corporal son compatibles. En otros géneros musicales

---

<sup>205</sup> Como expone Marianne (82 años, aficionada) en una entrevista radiofónica. Pérez Cruz, C. (Productor). Club de Jazz (Audio podcast). Recuperado de [www.elclubdejazz.com](http://www.elclubdejazz.com).

la atención extrema en la *performance* no impide el movimiento corporal, no demanda la quietud, como expondremos en el apartado correspondiente al movimiento del público en los conciertos de punk y *hardcore*.

En estas condiciones generales de concentración, de atención activa y selectiva, de silencio y quietud, la movilidad corporal por parte del público está limitada generalmente a esporádicos movimientos encuadrables en la clase que López Cano denomina *de sincronización básica general* (2005, 2008, 2014), movimientos de *entrainment*, de acoplamiento del movimiento de alguna parte del cuerpo con algún aspecto métrico musical. Pero, dado que como hemos comentado una característica fundamental de la improvisación libre es ser de ritmo libre, más que seguir el ritmo de la música de forma plena son breves intentos de *entrainment* que siguen los contornos dinámicos de la potencia acústica, su intensidad, y su fraseo, altamente irregulares e inestables.

En nuestras observaciones hemos registrado una amplia gama de estos movimientos de sincronización, casi siempre de corta duración, que de mayor frecuencia a menor frecuencia de realización serían: oscilaciones de la cabeza —más frecuentes hacia adelante y atrás sobre el plano frontal que laterales sobre el plano sagital—, movimientos oscilatorios del pie sobre el suelo —tanto sobre el talón que sobre los dedos, levantando la planta del pie—, movimientos de dedos sobre la mesa o la pierna, y movimientos de la mano palmeando sobre la pierna. Estos movimientos se combinan en algunos momentos y personas como por ejemplo cuando una persona realiza simultáneamente movimientos de pie y cabeza o del pie y la mano.

Otros movimientos están motivados por cambios en la postura corporal buscando una mayor comodidad o son gestos instrumentales que tienen como fin coger y dejar botellas y vasos —en los locales en que sirven bebidas—, por lo que en cierta forma tienen que ver con los sentidos del gusto y el propioceptivo. Estas acciones se intentan realizar en el mayor de los silencios, por ejemplo, colocando con sumo cuidado vasos y botellas sobre las mesas.

Uno de los informantes aficionados a la improvisación libre, Manel (60 años, parado de larga duración, también aficionado al jazz contemporáneo), compara críticamente el comportamiento del público de improvisación libre con el del jazz contemporáneo, considerando a este último mucho más activo en sus movimientos de *entrainment*. En su argumentación también compara el comportamiento corporal de los músicos y

músicas de jazz locales cuando asisten como público con el de los músicos y músicas de improvisación que asisten a conciertos de improvisación como público. Los primeros suelen moverse por lo general siguiendo el ritmo de la música, en *entrainment*, lo que según él se comunica al público restante; mientras que los segundos, según nos comenta, suelen permanecer estáticos, como la gran mayoría de personas que forman la audiencia del concierto de improvisación.

Las personas que forman la audiencia observan atentamente lo que ocurre en el escenario, muy excepcionalmente alguna de ellas permanece con los ojos cerrados. Este comportamiento de permanecer con los ojos cerrados al escuchar la música, por lo observado y por lo que algunas de las personas informantes nos han comentado, es más frecuente entre los músicos y, en cierta manera, se corresponde con las respuestas de varios de ellos sobre el cerrar los ojos al actuar con el fin de evitar toda información que no sea sonora. Jaime, un músico entrevistado, afirmó que era una manera de discriminar información y centrarse en lo auditivo, a la vez que una ayuda para una valoración estética basada en la originalidad y la sorpresa, ya que

muchas veces es mejor no ver a la gente que está tocando y escuchar... Siempre se producen cosas, ¿no? Cierro los ojos, y tampoco sabes quién va a hacer qué ni el qué, y entonces es como más sorprendente, más “¡pan!” [onomatopeya imitando un golpe, acompañada de golpe de puño sobre la palma de la mano] (Jaime, 8 de abril, 2016. Bar del CCCB)

Hay que tener en cuenta las diferencias en la manera de escuchar de una audiencia ampliamente conocedora de los aspectos estructurales e instrumentales de la música, en su mayoría músicos y músicas —lo que Adorno denominó *escucha experta* o *estructural* (2009: 180)<sup>206</sup>—y unas oyentes menos conocedoras de estas cuestiones. A estas últimas la visión de la *performance* les es útil, incluso necesaria, ya que, como expone Matthews (2011: 59, 140) la observación de los gestos y movimientos corporales ayuda a las personas no familiarizadas con la improvisación y con sus

---

<sup>206</sup> Este tipo está extraído de la clasificación de Adorno (2009) de los oyentes y de sus tipos de escucha. Consideramos que el resto de los tipos o categorías de esta clasificación, que corresponderían a oyentes que no son músicos, son difícilmente verificables, dado que las entendemos principalmente basadas en la subjetividad del observador, además de fuertemente descalificadoras, incluso elitistas. En nuestro caso particular es difícil de aplicar esta tipología, dada la dificultad para saber única y realmente a través de la observación los intereses y el grado de implicación que rigen la asistencia al evento musical, aun cuando en las entrevistas y en las conversaciones informales se pueda obtener una mayor información.

técnicas a comprenderla, a entender lo que las músicas y músicos pretenden y la interacción que, aunque no explícita visualmente, se produce entre ellos.

Por otra parte, para un público informado pero inexperto en la audición de las múltiples sonoridades que un instrumento tocado mediante técnicas extendidas<sup>207</sup> puede producir, observar atentamente a los músicos instrumentistas le permite discernir de qué instrumento musical proviene un sonido que se aleja de los habitualmente escuchados, especialmente en una *performance* en grupo (Matthews, 2011: 94-95). Lo visual es sumamente importante para un espectador que no haya estudiado música o no conozca todas las posibilidades sonoras de los instrumentos musicales. Como nos dice Manel, uno de estos aficionados sin grandes conocimientos de teoría de la música o técnicas instrumentales, pero con una gran experiencia en asistir a conciertos, ver a los músicos “te puede dar facilidades en participar en lo que ellos están haciendo”.

### *El aplauso*

El ambiente general de concentración de la *performance* de improvisación libre y la quietud corporal del público se rompe con el aplauso al finalizar un tema musical o una *performance* en su totalidad. El aplauso es una técnica corporal (Mauss, 1971), así como un *acto ritualizado*, con sus propias normas (Victoroff y Uribe, 1959: 734). En los conciertos contextualizados en la EBIL el aplauso se produce como respuesta positiva únicamente al final de los temas y especialmente al final de la actuación, y ocasionalmente en la presentación de los músicos y músicas al final de la actuación. Su duración e intensidad está directamente relacionada con el grado de aprobación del tema musical o la *performance* por el público<sup>208</sup>. Los aplausos en conciertos englobados en programaciones regulares y de músicos, músicas y conjuntos locales son generalmente inferiores en duración a los conciertos de mayor tamaño y de artistas internacionales, aunque la diferencia en ritmo e intensidad —teniendo en cuenta la diferencia habitual en el número de personas asistentes— no parece tan pronunciada.

Los aplausos tienen generalmente como origen una persona que interpreta que el tema ha llegado a su fin, a la que se van sumando otras, hasta llegar a un punto en el que se alcanza un máximo de personas a partir del cual, también generalmente desde una

---

<sup>207</sup> Se denominan técnicas instrumentales extendidas al uso del instrumento musical de formas que no son las consideradas tradiciones.

<sup>208</sup> Aunque, en una escena tan pequeña y con interacciones bastante regulares como esta, pueden entrar factores como las relaciones sociales y la amistad.

primera persona que deja de aplaudir, decaen paulatinamente hasta finalizar en el silencio. Es una práctica en la que tiene un papel importante tanto la iniciativa personal como la imitación social, y ha sido el único episodio observado del evento del concierto en que el público de improvisación se expresa colectivamente de forma voluntaria.

Las diferencias en la realización de esta práctica bajo las convenciones socioculturales de la improvisación con respecto a otros géneros musicales son notorias, especialmente con respecto al jazz. Las personas miembros de la EBIL tienen una conciencia clara de ello, ya que muchas de las personas que asisten a o tocan en conciertos de música improvisada libre son o han sido aficionados a este género musical y tocan en o asisten a conciertos de jazz, por lo que es la referencia comparativa más clara. Al contrario que en la improvisación libre, en el jazz se aplaude después de cada solo<sup>209</sup> del tema, aunque este no haya acabado, y como en la improvisación libre, al final del tema y de la actuación y en la presentación individual de las personas músicas.

Entre el público y los músicos de improvisación libre hay un rechazo explícito a este tipo de aplauso dedicado al solo del instrumentista o cantante, que se relaciona con los convencionalismos del jazz. El rechazo generalizado al aplauso como respuesta al solo instrumental se basa en diversas cuestiones que nos comentaron Carles y Jaime, como la idea de que no se tiene en cuenta el trabajo de otras personas músicas más relacionadas con el acompañamiento rítmico, como contrabajistas o bateristas, si estas no realizan a su vez un solo, y la idea de la prioridad del grupo de intérpretes como colectivo, más allá de sus más o menos brillantes individualidades. En la *performance* jazzística se tiende a aplaudir y considerar al solista como líder del grupo, algo que va contra los ideales de horizontalidad jerárquica de la improvisación, comentados anteriormente. Jaime y Armand coinciden en que en los conciertos de jazz el aplauso es una costumbre, algo que se hace por sistema, e incluso Armand nos comenta que también se aplaude para demostrar los conocimientos como público, “que se sabe de qué va”. Otros informantes como Manel, aficionado tanto a la improvisación libre como al jazz contemporáneo, coinciden en este rechazo al aplauso al final del solo instrumental.

Sin pretender ser exhaustivos, quisiéramos comentar algunas cuestiones sobre el aplauso, como su función universal como acompañamiento musical, como muestran múltiples etnografías (Victoroff y Uribe, 1959: 712), aunque es más preciso denominar

---

<sup>209</sup> Entendido como el tema musical o la parte de este en la que un instrumento específico se destaca.

como “palmadas” a esta práctica de acompañamiento musical. El aplauso como señal de aprobación ante una actuación ya estaba presente en la Grecia y en la Roma antiguas, donde paso al cristianismo primitivo (Vistoroff y Uribe, 1959: 714). Según Vistoroff (1959: 719) la práctica fue eliminada de las ceremonias religiosas cristianas durante la Edad Media.

Si bien durante los s. XVII y XVIII el público aplaudía sin ningún tipo de reglas y restricciones (Sennett, 1978: 256; Vistoroff, 1959: 721), en el s. XIX fue sometido a regularización por el gusto burgués (Sennett, 1978). El paso de la consideración de la música como diversión a arte “serio” a respetar, producto sobre todo del romanticismo, aceleró la imposición del silencio y de convenciones sobre cuándo y cómo aplaudir, llegando a la culminación de esta imposición en las óperas wagnerianas (de Laleu, 2016). Estas tradiciones estéticas, afianzadas desde finales del s. XVIII, son las que seguramente conforman el comportamiento del público en los conciertos de improvisación libre, totalmente ajeno a la idea de intervenir con sus prácticas en la *performance* improvisatoria.

Como hemos comentado, el aplauso es simultáneamente una técnica corporal y un acto ritualizado y aprendido, y tiene un carácter simbólico, así como convencional (Vistoroff, 1959: 734) ya que está regulado —como muchas otras acciones del concierto— por el colectivo, como se puede deducir de las afirmaciones de desagrado expuestas por los informantes ante la idea de aplaudir después de un solo instrumental. Hay que tener cuenta que el solo improvisado es uno de los elementos que comúnmente se consideran propios del jazz, junto al *swing*. El solo, el proceso de improvisación en un fragmento de tema potencia la individualidad —y la identidad individual— del músico, mientras que en la improvisación musical libre lo que es central es el proceso continuo de la improvisación en un tema como un todo. En la improvisación esta idea de solo instrumental es inexistente o, mejor dicho, se refiere a cuando un intérprete realiza un concierto en solitario.

Igualmente debemos considerar el establecimiento de una forma u otra de sentimiento comunal, o como mínimo de empatía, entre las personas que aplauden al unísono, así como entre estas y los aplaudidos (Vistoroff, 1959: 707). No debemos olvidar la descarga emocional que puede representar exteriorizar sentimientos después de un periodo de inmovilidad como el asociado a la escucha atenta de una *performance* de improvisación libre, una descarga tanto individual como colectiva, así como lo

comentado anteriormente sobre la importancia de la mimesis corporal en muchas situaciones sociales (Tarde, 2011).

Consideramos al aplauso, además de como técnica corporal y acto ritual, y siguiendo a Collins, como *símbolo actuado corporalmente* (2009: 209), que refleja la membresía en común de quienes aplauden de la forma convencionalmente correcta según el colectivo de personas aficionadas y músicas, y la no pertenencia a este de los que, por ejemplo, no aplauden en el momento considerado adecuado ya que desconocen un comportamiento corporal basado en una convención sociocultural con bases ideológicas y estéticas y considerado característico de la escena y de su *ethos*.

Cumplir las normas de un colectivo como puede ser la EBIL o la EBPHC puede tener relación con las prácticas identificatorias de diversas maneras, como por ejemplo al situar al individuo al cumplir estas normas como parte de un colectivo, dado su comportamiento similar a otras personas del colectivo, o como externos a este al no cumplirlos.

### 5.3 Movimientos en los conciertos de punk y *hardcore*

En los conciertos de punk y *hardcore* considerados por la audiencia y los músicos como exitosos suele haber una presencia constante de movimiento corporal. En la gran mayoría de casos esta presencia está relacionada directamente con la valoración del concierto, con su buena aceptación. Por ejemplo, Pau, a nuestra pregunta sobre los elementos necesarios para que él considere un concierto como exitoso, como acertado, nos contesta: “el movimiento, sí. En todos los lados... arriba, abajo [se refiere tanto al escenario como al auditorio, la zona donde se sitúa el público] me gusta cuando hay un alboroto, que la gente este engorilada<sup>210</sup>”, entendido esto como lo contrario al reposo y la quietud, mientras que a la misma pregunta Arcadi nos responde que “cuando la gente [el público] se sube [al escenario] o lo que sea, o hacen el cafre mientras estas tocando, que se genera eso, eso es un concierto bueno”. Edgar nos dice que el concierto se reactiva si hay movimiento, “deja de estar muerto, aunque la gente no coree las canciones...no hace falta que todo el mundo se mueva, eso sería increíble, pero tampoco entiendo que la mayoría de gente se quiera quedar quieta. Cuanta más gente se mueva, mejor”.

---

<sup>210</sup> Con “engorilarse” se refiere a entusiasmarse.

En los conciertos de punk y *hardcore*, aunque el elemento central es el sonido, el movimiento corporal se considera muy importante, incluso esencial, al contrario que en los conciertos de improvisación libre. Veamos algunos casos de uso y analicemos la actividad corporal de los miembros de la audiencia y de las personas músicas y cantantes, cómo perciben y reaccionan al movimiento corporal de los otros concurrentes al concierto, tanto miembros de la audiencia como artistas.

### 5.3.1 Movimientos de los músicos en los conciertos de punk y *hardcore*

Como hemos visto, los gestos de músicos y cantantes tienen gran influencia en el concierto, son un motivo de “comunidad, de éxtasis, de mucha energía sin droga”, como apunta Arcadi al comentarnos el concierto de un conjunto japonés caracterizado por la energía que transmitían al público y su gran compenetración. Esto es corroborado por Rubén (cantante) al indicar que el movimiento de los músicos implica pasión y motivación, y que si estás “dándolo todo es un momento de... ¡eres libre! En un momento se te van todos los problemas de la cabeza. Estás allí, y estas disfrutando... Estoy seguro de que a nivel físico desprendes endorfinas”. Arcadi nos matiza la cuestión al decirnos: “hay gente que se queda estática [al tocar] completamente y tiene una capacidad para transmitirte cosas y otros que se mueven un montón y dices ‘este tío es tonto’”. Roger es de la misma opinión y nos dice que la actitud no está linealmente asociada al movimiento que se realiza. Por nuestra parte estamos totalmente de acuerdo en que la actitud no implica necesariamente movimiento corporal, aunque la actitud en la *performance* escénica en directo implica inevitablemente corporalidad, pues esta es su manera de ser percibida.

La “actitud” a que se refiere Roger surge en las conversaciones con otros informantes, que con el término se refieren a una cuestión anímica, una disposición de ánimo que puede ser negativa o positiva<sup>211</sup>. Cuando resulta más interesante su uso es cuando se

---

<sup>211</sup>Así, por un lado Montse al hablarnos de comportamientos machistas en la escena nos comenta la existencia de una “actitud muy testosterónica”, para seguidamente asociar el que los cantantes bajen del escenario con una “actitud” que forma parte del discurso del punk y el *hardcore*, indicando que más que una ideología es una filosofía de vida, una manera de comportarse de una determinada forma “física, estética y de ideales”, y que “alguien que actúa [se refiere a interpretar música] con actitud, te hace llegar a más, es como que lo vives, te lo crees, lo transmites, formas parte, ¿no? Tocar no es solo hacer sonidos...”. En suma, la “actitud” es una manera de actuar de acuerdo a unos valores éticos y estéticos, como cuando se habla de una “actitud honesta”, aunque también puede tener connotaciones negativas, como el caso de una “actitud altiva” “machista” o “individualista”. Asimismo Esthernos habla de esa “actitud” en cuanto a buscar una cierta positividad en las relaciones humanas; y volviendo a las maneras

utiliza en referencia a la honestidad, a la autovaloración e individualidad, a hacer lo que uno piensa, una cualidad considerada observable en las personas ya sean músicos o miembros del público. Este “tener actitud” en el caso de los músicos puede contribuir a una mayor afección de la *performance* sobre el público y a una ampliación de los significados dados a la música y la *performance*. Entre los diversos componentes que forman la actitud —dependientes de las convenciones socioculturales y la ideología de la escena o género musical concreto— está la “soltura” —así la denominan algunas personas informantes— en referencia a una habilidad y a una desenvoltura corporal que se refleja en la manera de moverse en el escenario y en la capacidad del músico de transmitir su disfrute al tocar. Esta “soltura” o desenvoltura crea la sensación de que estar sobre el escenario no produce en la persona música tensión ni inquietud, sino que entra en su normalidad, es un *habitus* adquirido, solo alcanzable a través de la práctica.

La soltura en el escenario no es una manera de “actuar” *teatral*, considerando lo teatral como imitación de un comportamiento, a la manera de lo comentado anteriormente sobre la opinión de los informantes músicos de improvisación con respecto a la exageración, el fingimiento y la desconexión con la música en los movimientos corporales. La actitud se percibe como inherente, *natural*, y es una cualidad central en la construcción de un *personaje de performance* (Auslander, 2004:6).

La actitud nos remite a la noción de un “saber hacer” o un “saber estar”, un saber desenvolverse en el escenario, observable en el ejercicio de diversas técnicas y posturas corporales que comprenden desde tocar un instrumento musical de forma fluida y sin mucho esfuerzo aparente a estar atento a lo que pasa a tu alrededor, también sin aparente esfuerzo. Estas técnicas y “maneras de estar” generalmente son aprendidas de forma enactiva y acumulativa por las prácticas del ensayo y del mismo directo. Lo interesante desde nuestro punto de vista es que este “saber estar”, en muchos casos inconsciente e involuntario, es percibido de forma clara por las personas miembros del público, lo que señala la existencia de unas “tradiciones” (Mauss, 1971: 346), unos rasgos culturales en común entre personas músicas y público.

---

de entender la música y la “actitud”, Roger nos dice que para él “actitud” es “estar encima del escenario y que no les importe que haya diez personas viéndolo”, “decir ‘aquí estoy yo, me suda el nabo si hay diez o hay trescientos, aquí estoy yo con mi grupo...’ y pan pan pan!”. Vemos pues que igualmente se hace referencia a una manera de percibir la escena y el concierto en relación con la individualidad, la autovaloración, la poca importancia dada al éxito instantáneo y la capacidad de adaptarse ante los problemas, como sería por ejemplo la poca afluencia de público.

Así, la actitud de una persona música es percibida tanto por el público como por los otros músicos y músicas. Como nos dice Francesc, centrándose en la percepción de esta actitud por los otros músicos del grupo, algunos músicos y cantantes “saben despertar o motivar... A veces los otros músicos pueden despertarte esto, o al contrario, apagarte esto... Creo que se nota”.

Sobre la cuestión de la percepción del movimiento entre los músicos y los afectos que puede producir en estos, Arcadi nos comenta que

obviamente si tu estas tocando con alguien que también tiene esa forma o que su posición corporal o el tipo de movimientos que está realizando en un momento determinado es activo, pasivo, etc., eso te afecta en tu manera de tocar. Hay el típico truquillo, ya que estamos en eso, que si tú empiezas a moverte más entonces los otros [músicos] se mueven más [ríe] (Arcadi. 13 de diciembre, 2016. CSOA).

En este comentario aparece una idea recurrente en esta tesis y que hemos comentado anteriormente, la influencia del movimiento y la acción corporal de una persona música, incluida su postura, sobre las otras personas del grupo musical.

Algunos de los entrevistados subrayan la existencia de un ciclo energético en el que los músicos transmiten energía al público —el concierto “te da energía, te crea energía” como público, según Enric— y este por su parte desprende energía que el músico capta, generando, en palabras de Francesc “una retroalimentación de energía”, o en palabras de Roger,

es una rueda, un círculo... Si el público se mueve, el mismo grupo se siente... Si la gente que tengo abajo ves que está animada, te hace animarte. Cuando todo el mundo está de cachondeo es muy fácil, tú mismo ya te animas, porque la gente te está demostrando con sus bailes y tal que se lo está pasando bien (Roger, 8 de enero, 2016).

Como hemos visto en el capítulo anterior, entre los músicos y cantantes el instrumento musical y el uso de soportes de pie de micrófono determinan la posición inicial de *performance*, así como limitan las posibilidades de movimiento. Por otra parte, en los conjuntos de punk y *hardcore* la formación que podemos considerar mínima es de baterista y bajista o guitarrista electrificado con una de las dos personas asumiendo funciones de cantante. Son prácticamente inexistentes las formaciones únicamente instrumentales. La formación más estándar es la de baterista, bajista, uno o dos

guitarristas, cantante (*front man y front women*)<sup>212</sup> y excepcionalmente piano eléctrico u otro instrumento, como por ejemplo saxofón, todos ellos de pie excepto el baterista, el cual en algunos casos excepciones se levanta de su asiento, señalando aspectos de la estructura de la canción, como por ejemplo su final, como se puede ver en el video 10 (01:20).

Los movimientos de los *front man y front women* son bastante diferentes de los de los instrumentistas, y su desplazamiento por la *escena de performance* es generalmente mayor. Existe todo un conjunto de movimientos y gestos estereotipados de cantantes y músicos, un repertorio gestual, aunque esta estereotipación se puede relativizar, ya que el *frontman* o *frontwomen* adapta estos movimientos a su personalidad, a sus capacidades expresivas y físicas (peso, agilidad y flexibilidad corporal, etc.) y a sus experiencias y *background* musicales<sup>213</sup> personales, creando un repertorio corporal propio que es parte de su *personaje de performance*<sup>214</sup>. Por otra parte, las cantantes, además de un *personaje de performance*, crean un *carácter* (Auslander, 2004: 6) para cada canción a partir del texto de esta, dramatizándolo gestualmente. En cuanto a la construcción de un *personaje de performance*, como dice uno de los informantes cantantes “depende de la persona. Lo cierto es que uno mismo va descubriendo las posturas y gestos que le funcionan mejor” (Moisés, 44 años, cantante, profesor. Comunicación personal)

*El personaje de performance* no está constituido únicamente por las personas en cuanto individualidad, sino que tiene que constituirse conforme al contexto cultural, con las “tradiciones, la “ideología estética” o el “genero corporal” de la misma escena donde se desarrollará. Este mismo contexto es el que señala el límite, flexible y variable en el tiempo, entre los movimientos *teatralizados*, rechazados tanto por la EBIL como por la EBPH, y los movimientos considerados correctos, *auténticos*, en cuanto percibidos como no fingidos.

---

<sup>212</sup> El o la cantante solista, la voz principal, especialmente si no tiene tareas instrumentales, y la persona de la banda situada normalmente en el centro del escenario y adelantado a sus compañeros. No necesariamente es el líder musical del conjunto, aunque generalmente es el más conocido de un conjunto musical, y a menudo es percibido por el público como el miembro más carismático y representativo del conjunto.

<sup>213</sup> Entendemos el *background* o la cultura musical como las influencias musicales que una persona tiene y que ha adquirido a lo largo de su vida como oyente de música. Estaría relacionado directamente con el capital cultural (Bourdieu, 1988) o subcultural (Thorson, 1995).

<sup>214</sup> El *personaje de performance* no es extraño a la personalidad “normal”, externa a la *performance* de la persona música, sino que es parte de ella.

La fuente y el origen de los múltiples movimientos no técnicos que se realizan en los conciertos es variada, y va desde pensar y ensayar en mayor o menor grado los movimientos de una puesta en escena a dejar que durante el ensayo o la misma *performance* con público vayan surgiendo gestos y movimientos, de forma más o menos inconsciente. Las dos maneras son formas válidas y no excluyentes de que aparezcan movimientos que pueden pasar a ser parte del repertorio gestual, de lo que Auslander denomina “the performance persona”, un *personaje de performance* (2004: 6).

Sobre la cuestión de ensayar más o menos los movimientos no exclusivamente productores de sonido, ya sean vinculados, indexicales, reguladores o exhibitorios (anexo II) Edgar, un bajista y cantante ya algo experimentado, nos dice que en una de las bandas con las que toca

lo tenemos todo cuadrado, lo hacemos en todos los conciertos igual... Hacemos una historia así, luego moverse hacia adelante y hacia atrás [...] Todo lo preparamos en los ensayos. Pero tienes que saber bien la canción. En el momento en que sabes muy bien la canción, entonces empiezas a meter estas cosas. Todo esto lo preparamos durante los ensayos (Edgar. 10 de noviembre, 2016. Bar en la calle Tallers).

Por su parte Arcadi, un guitarrista con más experiencia, organizador de conciertos y editor de fanzines, nos dice que

vas tocando, y hay un momento determinado que...Esto es progresivo... Llevo el tiempo suficiente tocando para que haya cosas que ya ni las pienso. Con esto me refiero que para mí es fácil, porque como empecé a tocar jovencillo... me refiero que a lo mejor hay ciertas presiones que puedes notar a la hora de hacer determinada expresividad física si la pillas más mayor... Es como, por ejemplo, yo cuando comencé a hacer boxeo, ¿no? Te dices “hostia, igual si hago esto así la gente me mira más”, ¿no? Porque es algo que no controlas, pero si claro, tocas allí de una forma que estas a gusto como tocas, llevas años haciéndolo, hay cosas que te salen automáticas. Tampoco te preocupa o no te preocupa tanto lo que vayan a decir los demás, etcétera etcétera. No sé si me estoy explicando... Como que te salen solas, más o menos (Arcadi. 13 de diciembre, 2016. CSOA).

La experiencia y el aprendizaje enactivo, tanto durante el ensayo como durante el mismo concierto, conducen a un dominio del instrumento musical y de la manera de presentarse ante el público en el escenario, y son centrales en posibilitar acciones que van más allá de únicamente la producción de sonido, algunas de ellas movimientos con un alto grado de automatización. La experiencia por sí misma conduce a habituarse a la

situación de concierto, a un saber estar<sup>215</sup> encima del escenario y poder afrontar de una forma u otra cualquier acontecimiento que se produzca en él o fuera de él, entre el público.

Roger, con amplia experiencia escénica —tres décadas de conciertos por CSOA y salas de España y Europa— nos dice que él nunca ha tenido un gran dominio instrumental, lo que le imposibilita poder moverse libremente por el escenario, “poder meter algún salto sin luego meter un gambón<sup>216</sup>, [la falta de dominio instrumental] te limita, a lo mejor desfasarías<sup>217</sup> más encima del escenario”. Recalcando lo anteriormente dicho sobre el ensayo, la experiencia y la realización de movimientos corporales como coreografías, nos dice que

todos tenemos nuestros tics en ciertas canciones, y como cuando ensayas los haces y tal, a lo mejor hay momentos de una canción que sabes que Sisa va a hacer así [movimiento de hombro]<sup>218</sup>, tú pues también haces así [repite el movimiento] pero lo haces inconscientemente o para reforzar, y no siempre, pero te vas adaptando a la música, vas tocando de la manera que te va más cómodo tocar, las posturas... Ya me gustaría ser más de aquello pin-pan, hay gente que bueno, que domina el instrumento de puta madre y no se mueve, pero me refiero que sí que me gustaría aquello de moverse “he he he pin-pan”, [coloca las manos como cogiendo, tocando y moviendo una guitarra mientras mira al frente] ¿no? Pero hay momentos que no puedo moverme porque tengo que estar pendiente de lo que estoy tocando, porque como me mueva la voy a cagar, o sea como no esté pendiente de lo que estoy haciendo, puedo hacer una cagada gorda, ¿no?

E- O sea, ¿utilizáis movimientos, pero es inconsciente?

Sí, inconscientemente, sí. Por vicio ¿no? Por vicio, cuando estas ensayando ya... Como levantar el mástil, yo que sé, canciones que haces el típico cacho que haces ‘tatatatatac’ [onomatopeya rápida que se refiere a tocar una frase rápidamente, que acompaña con una simulación del movimiento productor moviendo rápidamente la mano] pues levantar el mástil, pero no es que esté estudiado, sino que te sale (Roger. 30 de diciembre, 2015. Bar Tarambana).

Vemos que, según Roger, en el ensayo surgen —son “descubiertos” nos dijo Moisés— movimientos, algunos de los cuales pasarán a ser parte del repertorio gestual (Davidson, 2002: 179; Delalande, 2013: 100; Jensenius, 2007: 56) y del *personaje de performance* (Auslander, 2004: 6). Dentro del repertorio corporal de las personas cantantes hay

---

<sup>215</sup> Entendido como la tenencia de experiencia o conocimientos, pero también como la tenencia de una habilidad para valerse de forma conveniente en una situación.

<sup>216</sup> Con esto se refiere a “meter la gamba”, frase hecha sinónimo de “meter la pata”, equivocarse.

<sup>217</sup> Con el sentido de divertirse a tope, al máximo, haciendo cosas que normalmente no se hacen. Utilizado desde finales del siglo XX (Cianca y Gavilanes, 2018: 155)

<sup>218</sup> Realiza un movimiento de hombro proyectándolo hacia adelante unos grados respecto al plano frontal.

movimientos como por ejemplo y sin ser exhaustivos arquear el cuerpo en el plano frontal hacia atrás (imagen 10; video 11, 00:40-00:50 y 01:14-01:20), doblarse por la cintura en el plano frontal hacia adelante hasta poner el torso perpendicular con el suelo y formar un ángulo aproximadamente recto con las piernas (video 10, 00:47-00:70; video 11, 00:50-00:54, 01:09-01:1 y 01:20-01:24), poner el brazo que no sostiene el micrófono detrás de la espalda (video 13, 01:42-01:46 y 02:10-02:14), cantar con el micrófono más alto que la boca, enfocado hacia abajo (imagen 11), enrollarse el cable del micrófono alrededor o colocarlo detrás del cuello (imagen 12), dar vueltas al micrófono mientras se le agarra por el cable (video 11, 00:09-00:20, video 16, 22: 34-22:38), arrodillarse (imagen 13; anexo IV imagen 6 y 7; video 14, 03:06-03:15 y 05:34-05:40), tirarse al suelo y/o arrastrarse mientras se canta (imagen 14) o recorrer el escenario de un extremo a otro (video 15) y bailar o moverse agitadamente o de forma convulsa (video 12, 01:31-01:34). Esto no significa que todos los cantantes realicen uno u otro de estos movimientos, ya que hemos observado cantantes que no realizan ninguno de ellos.

Estos movimientos pueden considerarse como traductores, interpretativos —ya que exteriorizan las intenciones interpretativas del músico— y mayoritariamente de dramatización del efecto musical (ver anexo II). Hay gestos que ocurren en el espacio gestual, como cantar con el micrófono hacia abajo, voltearlo cogido por el cable o enrollarse el cable en el cuello. Otros movimientos ocurren en la kinesfera de Laban, espacialmente delimitada por la máxima extensión de las extremidades (1987: 67), e involucran a la estructura corporal, al realizarse con el tronco y las extremidades inferiores mediante una motricidad gruesa: arquear y doblar el cuerpo, bailar, moverse agitadamente, poner un brazo detrás de la espalda, o arrodillarse. Ciertos movimientos que implican un desplazamiento del cuerpo, como arrastrarse, bailar, correr y caminar por el escenario, implican el movimiento de la kinesfera por la escena de *performance*.



Imagen 10. Baula. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 11. Farfalla. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 12. Siega. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 13. Tempestat. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 14. Zombi Pujol. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 15. Tano. Fotografía Pere G. Egby

Otros movimientos idiosincrásicos personales observados son por ejemplo levantarse la camiseta y enseñar el abdomen, golpearse —real o ficticiamente— la cabeza con el micrófono, o dar puñetazos en el aire, todos realizados en el espacio gestual y todos considerables como parte del repertorio corporal personal y del *personaje deperformance* (Auslander, 2004). Aunque algunos de estos gestos se pueden considerar idiosincráticos de una persona determinada, creemos que difícilmente pueden

considerarse totalmente característicos y exclusivos de una *única*<sup>219</sup> persona. Como los anteriores, son movimientos que podemos considerar en su inmensa mayoría o principalmente como indexicales o icónicos, tanto traductores como interpretativos, no relevantes para la producción de sonido, pero sí para las ideas que se quieren dar sobre la música; y exhibitorios, relacionados con la dramatización del efecto musical y las vivencias emocionales al tocar.

Algunos de estos movimientos también son realizados por las personas instrumentistas, especialmente guitarristas y bajistas, que a su vez tienen un repertorio gestual propio. Estos se pueden doblar hacia adelante por la cintura (imagen 15), pueden bailar agitadamente, arrodillarse, o incluso arrojarse al suelo. El instrumento musical condiciona las posibilidades de su movilidad, a la vez que permite introducir una variable ajena al cuerpo en el movimiento de este.

Hay constancia escrita y fotográfica de que la mayoría de estos gestos se realizan desde hace más de 30 años, y en algunos casos desde hace casi 50 años. Diversos conjuntos anglosajones de finales de la década de los años 60 y de las décadas de los años 70 y 80 del siglo pasado, como se puede observar en los registros videográficos, ya practicaban movimientos como doblarse por la cintura hacia adelante (video 17, 00:37-00:50; video

---

<sup>219</sup> Sobre la originalidad y la personalidad en el comportamiento y las posturas corporales de una persona como parte de su idiosincrasia, señalamos un episodio de observación no registrada para mostrar su relatividad. Entre nuestras amistades íntimas hay un guitarrista al que conocemos desde los 17 años, al que se ha visto transformarse en cuanto músico y en cuanto presencia y experiencia escénica durante más de tres décadas a lo largo de innumerables conciertos. En un festival musical (20 de junio, 2017) se observó a un cantante y guitarrista de un conjunto madrileño con un aspecto físico muy parecido al de nuestro amigo, salvando la diferencia de edad, unos 18 o 20 años. Pero lo que verdaderamente nos sorprendió fue la similitud en su repertorio gestual y presencia escénica, su personalidad de *performance*: su manera de enfocar al micrófono al cantar y su postura ante este, su manera de hacer y acabar los punteos y rasgados de guitarra, de pulsar la pedalera de efectos de guitarra con el pie, o su interacción con el público y con el resto de músicos a través de miradas de reojo. No eran idénticos, pero sí semejantes. Hasta se ponían las gafas de la misma manera sobre el puente de la nariz después de un rasgueo de guitarra. Estas dos personas no se conocían, no se habían visto. Por la música interpretada en el concierto y por la búsqueda realizada de información sobre este conjunto madrileño y sobre su cantante y guitarrista podemos afirmar que sus gustos musicales son similares. ¿Se podía achacar este enorme parecido únicamente a cuestiones como las similitudes en la estructura corporal y en el *background* musical? Estas reflexiones nos llevaron a considerar que el repertorio gestual de una persona cantante o música, sus movimientos, aun los más peculiares, pueden ser considerados únicos en tanto diferentes a otros, aunque parte de esta idiosincrasia está asociada a que están ligados a una persona, son individuales. Este repertorio, aún la entrada y salida en el tiempo de movimientos, parte de nuestra primera infancia y está influido y formado por múltiples gestos y movimientos observados a lo largo de la vida a través de múltiples canales, elementos que en una combinación de múltiples variables son los que constituyen la pluralidad de repertorios gestuales individuales. Pero, aún esta multiplicidad y diversidad se producen solapamientos en las combinaciones de elementos –movimientos, estructura corporal, cultura audiovisual, gusto estético...—que posibilitan la existencia de personas con repertorios gestuales y personalidades de *performance* muy similares aunque sin una mimesis directa entre ellos.

18, 00:25-00:31, 03:00-04:44 y 09:11-09:22), bailar o moverse convulsa o agitadamente, cantar con el micro sobre la boca y no bajo ella (video 19), arrodillarse, enrollarse el cable del micrófono alrededor del cuello (video 20, 17:02), voltear el micrófono agarrándolo por el cable o arrojarse al suelo y arrastrarse por él.

Podemos considerar a estos movimientos y gestos como parte más o menos reconocida de una tradición escénica del rock, el *shock rock*<sup>220</sup>, en su vertiente más corporal y menos escenográfica. Este a su vez bebe de los *blues shouters* de las décadas anterior y posterior a la II guerra mundial, de los extravagantes saxofonistas *honkers* afroamericanos de *rhythm & blues* surgidos entre la II guerra mundial y el advenimiento del *rock and roll* (ver anexo IV, imagen 8), y de los extrovertidos *screamers*<sup>221</sup> de las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado.

Hay acciones corporales que han trascendido el tiempo y a los géneros musicales, como la de saltar durante la actuación musical, ya sea sobre un eje central sin separar los pies (imagen 16), abriendo las dos piernas al saltar (imagen 18; video 16, 00:06, 05:28 y 08:05 donde se ve al guitarrista saltar, y 06:39 donde se ve al bajista saltar de esta manera) o haciendo un aspeado en el salto (imagen 17; video 16, 00:08, 01:50, 04:40 donde se ve al cantante saltar de esta manera). Estos saltos, movimientos exhibitorios de exteriorización del efecto musical y de la afectividad interna de las personas músicas, ya estaban generalizados entre muchos cantantes de punk y *hardcore* punk de finales de la década de los años 70 y de la década de los años 80 del siglo pasado (como se puede ver en el video 20, 14:05 y en el video 22, 17:02 y 05:04), incluyendo a algunos de la escena barcelonesa del *hardcore*-punk (ver imagen 16).

---

<sup>220</sup> Término traducible por rock teatral, que se refiere al macro género musical que recoge conjuntos de diversos estilos (*heavy*, *hard-rock*, punk) y que se sirve profusamente de elementos teatrales en las actuaciones en vivo con el fin de conmocionar a la audiencia. En él se da una gran importancia a la escenografía, al maquillaje y vestuario y a la expresividad corporal (Phillips y Cogan, 2009: 210-11). Bajo el término paraguas de *shock rock* se recogen desde conjuntos que podemos considerar en cierta manera proto-punk (como por ejemplo Iggy Pop & The Stooges, New York Dolls o el Lou Reed de la década de los 70 del siglo pasado) a conjuntos considerados punk (Butthole Surfers, Dwarves, GG Allin, o Plasmatics, por ejemplo). Es un término de escasa utilización en España, aunque muchas bandas se podrían incluir en él de una forma u otra.

<sup>221</sup> Como por ejemplo Screaming Jay Hawkins y Screaming Lord Sutch, que mezclaban el *rock & roll* con lo circense, lo teatral y lo macabro.



Imagen16. L'Odi Social. 1986. Fotografía Xavier Mercader



Imagen 17. Col·lapse. Fotografa Silvia Diaz



Imagen 18. 24 Ideas. Fotografo Pere E. Egby

Esta practica es igualmente realizada por los guitarristas (imagen 3). Podemos rastrear en el tiempo los orígenes de esta práctica entre estos ya que, según expone Gersh (2014) en el foro online “The Origin Of Pete Townshend's

Dramatic Stage Leaps”, su uso era habitual en los circuitos de *rhythm & blues*, de donde fue adaptado en los años 50 del siglo pasado al *rock & roll* y ya en los años 60 al que se considera como primer y principal popularizador de la práctica, el guitarrista Peter Townshend.

Como índice de la popularidad de esta acción corporal en múltiples músicos de múltiples estilos musicales y de múltiples países, señalar que Xavier Mercader editó el año 2009 *Jump rock*, un libro en formato digital. Este libro recopila documentalmente más de 170 fotografías de saltos<sup>222</sup>sobre el escenario de artistas nacionales e internacionales de estilos musicales como el rock, el pop, el hip-hop, el mestizaje, el *metal* y el punk, datando las fotografías más antiguas del año 1986. Esta recopilación fotográfica muestra que saltar sobre el escenario es una acción que no está asociada a un estilo o grupo de estilos musicales en particular.

Si nos detenemos brevemente en la acción de saltar sobre el escenario —tanto en cantantes como en instrumentistas— son interesantes algunas claves que nos dan los

<sup>222</sup>Mercader subraya que no figura ninguna mujer saltando.

entrevistados sobre ella. Rubén (cantante) nos dice que en su caso los saltos que realiza sobre el escenario, muy frecuentes, no son improvisados, ya que si saltara en cualquier momento no podría realizar el conjunto de movimientos necesarios para producir sonido, para cantar. Por ello dice que no ensaya —no repite— los saltos, aunque sí son parte de ensayar, ya que los “piensa”, los planifica durante los ensayos. “Mira, aquí puedo hacer esto, lo otro... [...] no es eso de ‘voy a arrodillarme ahora’, pero los saltos están totalmente preparados, sí”, nos dice. Así mismo nos cuenta que generalmente él los realiza en sincronía con la batería y cuando las guitarras están “al aire”<sup>223</sup>.

Por otra parte, Francesc, al ser preguntado sobre la planificación en los movimientos, comenta que

antes, cuando era más pequeño, grababa los conciertos en video y los miraba, a ver, “¿qué he hecho en el concierto?” y miraba y tal... Ya no lo hago. Ya ni lo pienso. Cuando acaba el concierto sé si he saltado mucho o he saltado poco, pero no es eso de decir “en el concierto vendrá ese momento y allá salto”, porque cuando he pensado ‘hostia, aquí es fácil para saltar’ y tal, después nunca lo he hecho. Siempre que ha sido planeado, fatal (Francesc, 18 de marzo, 2016. En su lugar de trabajo)

Vemos que sus interpretaciones son totalmente diferentes, pero como hemos comentado anteriormente sobre el origen de los movimientos no técnicos, son formas no excluyentes de incrementar el repertorio gestual y el *personaje de performance*. Lo que encontramos especialmente interesante en las declaraciones de Francesc es la cuestión de cómo la interpretación de un movimiento cambia en el tiempo para la persona que lo realiza. Si antes él mismo se miraba en video, lo que señala que el movimiento era para él algo importante, ahora realiza la acción de saltar, pero lo tiene interiorizado, corporizado, lo hace “sin pensar”. Es un movimiento en cierta forma voluntario —uno puede evitar realizarlo, no es un acto totalmente reflejo— aunque automatizado.

---

<sup>223</sup> Con esto se refiere a tocar con las cuerdas al aire, sin producir ninguna nota presionando una cuerda sobre el traste, sino dejando a la cuerda vibrar en una nota larga.

“Bajarse abajo” y compartir el micrófono

Bajar del escenario y/o salir del *espacio de performance* inicialmente designado es una práctica común en músicos y cantantes, especialmente en estos últimos —aunque no únicamente— y principalmente en la escena del *hardcore-punk*. Si es un concierto con



Imagen 19. Black Panda. Fotografía Pere G. Egby

escaso público, el cantante puede situarse y moverse en el espacio entre el escenario y el público, al mismo nivel que este (ver Imagen 19). Como hemos comentado en el capítulo anterior, son frecuentes las prácticas corporales en las que las personas músicas y la audiencia traspasan el límite entre los espacios que podemos considerar les son asignados en un orden usual de separación entre el espectáculo, las personas músicas, y el espectador, el público. Es una ruptura extrema de la cuarta pared o ventana imaginada, no únicamente visual, comunicacional o interaccional, como sería dirigirse al público, sino corporal y en ocasiones táctil, ya que en algunos conciertos el cantante entra en contacto físico con el público.



Imagen 20. El grupo de N.Y. Gorila Biscuits . Fotografía Pere G. Egby

Estas prácticas, como la de compartir el micrófono, son bastante habituales, y se consideran parte de la manera de expresarse del punk y el *hardcore*, así como elementos de diferenciación con otros géneros musicales, especialmente los *mainstream*, y también con otras escenas musicales y maneras organizativas donde esta separación se mantiene. Pero el ser más o menos habituales no les hace ser percibidas como ordinarias o reiterativas, sino que suelen afectar al público. Según nuestro trabajo de campo, son prácticas corporales que reactivan la efervescencia colectiva durkheimiana, y cuya restricción hace descender el entusiasmo y la vehemencia durante concierto. Las rupturas de la separación entre público y personas músicas se consideran correctas, incluso deseables, y afectan al concierto

reduciendo las diferencias entre personas músicas y público y aumentando la interacción generalizada.

La acción produce cambios en la distancia proxémica entre personas músicas y público, en las diversas distancias sociales con los miembros de la audiencia. Así, siguiendo la terminología de Hall (1973: 184-194), se pasa de una distancia próxima —con el público más cercano al escenario— o pública —en relación con el resto de público— a una distancia personal (entre 50 cm y 1'2 m) o a una distancia íntima en su fase remota (de 15 a 56 cm) con los consiguientes cambios en la percepción del concierto por parte del público. Las reacciones del público a la aproximación del cantante son diversas. Los miembros del público pueden alzarlo sobre la cabeza del público llevándolo en volandas —haciendo *crowd surfing*— y transportándola de un sitio a otro por encima de las cabezas del público (video 10, 02:48-03:04). También, según nuestras observaciones, pueden mirarlo fijamente, ignorarlo o alejarse de él.

Montse nos comenta que “me gustan los cantantes que bajan abajo [...]. Me gusta la gente que toca [se refiere a interpretar música] a ras de tierra”, y considera que esta es una práctica representativa de lo que es el punk y el *hardcore* y de sus maneras de expresarse corporalmente. Al público le gusta que el cantante baje del escenario, que le ceda el micrófono, tenerlo a una distancia reducida,. Esto produce una reacción fácilmente observable entre el público. De la misma manera que en los casos anteriores, diversos documentos videográficos nos muestran una tradición cultural de esta práctica dentro del proto-punk, el punk y el *hardcore*(video 23, 01:10-01:24; video 24, 02:04-02:50; video 20, 00:34).

Compartir el micrófono para que una persona o una parte del público cante los estribillos de la canción o fragmentos más o menos largos es una práctica común entre las personas cantantes (ver imagen 20 y video 16, 07:14-07:20,13:43-14:02 y 14:40). En bastantes ocasiones, especialmente en conciertos de *hardcore*, una o diversas personas del público literalmente se lanzan hacia el micrófono para cantar, cogiéndolo (ver video 25). Comentando esta acción, Montse nos dice: “encuentro que este a punto de sacarle el micro al cantante forma parte de esta comunión entre músico y público. No arrancárselo, pero sí de...cogerlo”. En estos casos, al cantar una persona o un grupo de personas que no son la persona cantante se produce por un lado una equiparación —parcial— entre los roles de esta última y el público en el concierto, una “comunión” como dice Montse, y por otro lado una persona, o un grupo de personas, al cantar un

estribillo o trozo de canción señalan su conocimiento de la música y de las canciones de la banda, en cierta manera su implicación y asenso con ella<sup>224</sup> y consecuentemente con la escena musical, así como su comodidad en el concierto.

### 5.3.2 Movimientos del público en los conciertos punk y *hardcore*

Antes de analizar más específicamente movimientos y prácticas kinéticas realizadas de forma casi exclusiva por el público, consideramos necesario explorar una acción corporal que las personas entrevistados denominan *croqueta* —algunos, los de mayor edad, también *montaña*—, realizado en ocasiones por algunos cantantes aunque siempre necesita para su realización de la colaboración del público. Consiste en que miembros del público, generalmente hombres jóvenes, se amontonan unos encima de otros, algunas veces sobre el cantante del conjunto (imagen 21, anexo IV Imagen 9), declarando inoperante sus distancias íntimas y personales (Hall, 1973: 187-8) y superponiendo sus kinesferas (Laban, 1987). No tiene una relación directa con la música, aunque sí con el desarrollo performático y performativo del concierto. Es una acción sin violencia explícita —lo que no quiere decir segura— que involucra de una forma muy física y con mucho contacto corporal a un número variable y no muy numeroso de personas. Generalmente, este amontonamiento es de entre 4 a 8 personas y dura unos 4 o 5 segundos, tras los cuales las personas que han participado se ayudan unas a otras a incorporarse, con la colaboración de otras personas miembros del público.

Según Roger, era una actividad bastante popular, especialmente en el País Vasco, aunque en Cataluña su popularidad ha disminuido mucho en los últimos años. Para Francesc es una práctica corporal que “viene de fuera”, un origen foráneo que uno de nuestros informantes (Carlos, comunicación personal) sitúa en una contraportada de un disco single de una banda pionera del *hardcore* bostoniano, del año 1982 (anexo IV, imagen 4c). La acción se comenzó a practicar en Barcelona con la implantación del *hardcore* a mediados de los años 80 del pasado siglo<sup>225</sup> (anexo IV, imagen 6c). No he

---

<sup>224</sup> Si el conjunto no tiene canciones grabadas y/o editadas, cantar sus canciones significa que se le conoce bien, ya sea porque son amigos o porque se les ha visto en suficientes conciertos para saberse las letras de los temas.

<sup>225</sup> Carlos, comunicación personal.

encontrado información en Internet sobre su implantación en España, tan solo algunas referencias de los años 2007 y 2008 en un foro de Internet dedicado al *hardcore* asturiano<sup>226</sup>.



Imagen 21. Assac. Autor desconocido. Para Blocknroll.cat

En nuestro trabajo de campo esta acción se ha observado únicamente en dos ocasiones<sup>227</sup> en conciertos de *hardcore*, con unos 4 o 5 hombres de unos 25-35 años en cada amontonamiento. Dada su baja frecuencia de realización consideramos a esta acción corporal en equipo prácticamente desaparecida, lo que no

significa que no pueda volver a popularizarse o a realizarse más frecuentemente. En cuanto a los motivos de este descenso en su práctica y en su popularidad, lo relacionamos por un lado con el aumento de la edad de los participantes, así como con la mayor presencia de mujeres en el concierto, ya que como hemos comentado, esta practica es únicamente realizada por hombres jóvenes. Esta explicación fue corroborada por uno de los informantes más experimentados, Roger (comunicación personal).

Consideramos que esta es una acción corporal colectiva que pone en relevancia el género —en este caso masculino— a través de las prácticas corporales y los cuerpos que son, tal como expone Connell, “tanto objetos como agentes de las prácticas” (2003: 95). En suma, una practica corporal que manifiesta y (re)produce una identidad masculina específica, basada en aspectos como la camaradería entre iguales —hombres jóvenes—, la asunción de riesgos y sufrimiento —no es cómodo estar bajo el peso de 5 personas, y pueden haber lesiones—, el control sobre la situación y el esfuerzo físico.

### *Pogo, slamdancing y mosh*

Estas tres denominaciones corresponden a tres maneras de bailar que, aunque a menudo se solapan y se confunden, tienen sus orígenes correspondientes en tres periodos cronológicamente diferentes de las escenas musicales inglesas y norteamericanas del

<sup>226</sup> <https://asturieshardcore.mforos.com/316803/7318779-por-que-tanto-odio-al-hardcore-metal/> (2008) y <https://asturieshardcore.mforos.com/316803/6026327-takio-destruction-summer-fest/?pag=5> (2007). En estos foros también llaman a esta práctica *montonera* y *montonino*

<sup>227</sup> Esta práctica fue igualmente observada en 1993 (observación participante no registrada).

punk y el *hardcore* y a la evolución musical de estos géneros musicales, tal como comenta uno de nuestros informantes, Roger. Estos bailes, inicialmente originados en Inglaterra y EE. UU., fueron gradualmente popularizados en el continente europeo, Oceanía y Latinoamérica, hasta llegar a su expansión a escala mundial. Son bailes a los que en ocasiones los mismos ejecutantes anglosajones, aún tener claros sus límites, denominan de forma conjunta pogo (Tsitsos, 1999: 405-7)

Por otra parte, la denominación de *pogo* es utilizada internacionalmente. En los países iberoamericanos y la Península Ibérica se utiliza de forma genérica para abarcar lo que se podría considerar pogo primigenio y pogo *slamdancing*, mientras que de forma más concreta se utiliza la denominación de *mosh* para el baile más específicamente asociado al *new school* o *youth crewhardcore* y al *metalcore*<sup>228</sup>. En general en esta investigación la mayoría de las personas entrevistadas usan de forma generalizada la denominación de *pogo*, aunque conocen perfectamente la diferenciación entre *pogo* y *mosh* y su relación con géneros y subgéneros musicales concretos. En nuestra investigación delimitamos y distinguimos claramente con fines de registro etnográfico y análisis entre pogo primigenio, pogo *slamdancing* y baile *mosh* o *moshing*.

Los miembros del público han ejecutado en más de la mitad de los conciertos observados una o más de una de estas tres prácticas kinésicas, siendo la más practicada el *slamdancing*—al que todo el mundo en la EBPHC, como hemos comentado, denomina *pogo*— que se comenzó a bailar en Barcelona sobre el año 1984<sup>229</sup>. Ocasionalmente, se ha constatado la práctica simultánea de más de uno de estos estilos de baile. Los bailes que más han coincidido en nuestras observaciones son los del *slamdancing* —o pogo— y el pogo primigenio, este último tal como se bailaba a finales de los 70 y principios de los 80 del siglo pasado, y el *slamdancing* —o pogo— y el *mosh*. En ninguna observación se ha visto bailar en el mismo evento pogo primigenio y *mosh*.

El pogo primigenio u original, imperante entre finales de los 70 y principios de los 80 del siglo pasado, consiste en saltar al ritmo de la música arriba y abajo sobre el eje

---

<sup>228</sup> El *new school hardcore* o *youth crew* es un subgénero musical surgido como evolución del *hardcore-punk* anterior —que pasó a su vez a ser denominado *old school*— a finales de la década de los años 80, con una diversificación del ritmo e influencias del *metal* (Haenfler, 2006: 11-3). Una evolución posterior, el *metalcore*, con una mayor influencia del *metal* y la utilización de técnicas de doble bombo, partes con ritmo lento y voces en ocasiones guturales, surgió a finales del pasado milenio (Haenfler, 2006: 16-7, 183).

<sup>229</sup> Observación participante no registrada.

vertical con las piernas rectas y los pies juntos, con el torso erguido y manteniendo los brazos rígidos al lado del torso o agitándolos. Sus orígenes<sup>230</sup> se han remontado a los años 1976-1977 y al primer punk, concretamente al bajista Sid Vicious y su manera de saltar arriba y abajo para ver a los conjuntos tocar (Marko, 2007), algo que él mismo comenta en el documental de ficción *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (Boyd, Thomas y Temple, 1980). La guitarrista Viv Albertine en su autobiografía afirma que Vicious ya realizaba este movimiento anteriormente al tocar el saxofón (2017: 141). El término ya aparece citado en la canción de The Vibrators *Pogo Dancing*, de 1976<sup>231</sup>.

Su época de mayor popularidad abarca la primera ola punk, como hemos comentado finales de la década de los años 70 y comienzos de la de los años 80. Esta era la manera en que se bailaba punk en los conciertos en Barcelona y en locales como el primer Zeleste<sup>232</sup> a principios de la citada década. La práctica no implica el choque entre los cuerpos, pero si se realiza entre un público con alta compactividad este no puede dejar de producirse, aunque se limita a encontronazos en los que la zona a colisionar es primordialmente los hombros de los bailarines.

La práctica se ha observado durante el trabajo de campo en cinco ocasiones, casi todas ellas en conciertos de bandas que podríamos considerar de *revival*<sup>233</sup> punk, centradas en el punk-rock de finales de la década de los años 70 del siglo pasado, excepto en una ocasión en que fue realizado por parte de algunos miembros del público en un concierto de una banda barcelonesa de *hardcore*-punk creada a principios de los años 80 del siglo pasado. Estas no suelen ser acciones a gran escala, sino que son más bien grupos de tres a cinco personas aficionadas a este *revival* punk los que performan el baile<sup>234</sup>. El pogo primigenio, que en su momento se consideraba asociado a la violencia, ahora es

---

<sup>230</sup> En un proceso de “investigación experimental-creativa”, Glenn (2011) sitúa unos orígenes alternativos en un fragmento de la película de los Beatles *A Hard Day's Nigh* (Lester, 1964: 22:5) en el que se puede (supuestamente) observar al antropólogo Clitfford Geertz enseñando este movimiento a Ringo Star. Aunque la tesis es algo descabellada, ha sido retomada por otros autores (Rocha, 2016).

<sup>231</sup> Chris Spedding & The Vibrator (1976) *Pogo Dancing*. En *Pogo Dancing/The Pose* [SG]. Londres: Rack Records.

<sup>232</sup> Observación participante no registrada.

<sup>233</sup> Sobre la importancia de los *revivals* en el pop y el rock de comienzos del s. XXI, ver Reynolds (2012).

<sup>234</sup> A finales de la década de los años 70 y principios de la década de los años 80 las personas que lo practicaban en los conciertos eran mucho más numerosas (observación participante no registrada).

considerado inocuo al suponer mucha menor colisión con otros cuerpos que su desarrollo posterior, el pogo contemporáneo o *slamdancing*.

Es interesante señalar que una acción corporal puede ser dejada de lado al ser sustituida por otra acción corporal para ser más tarde recuperada como práctica en un *revival* cultural, y los cambios en sus significados durante el proceso. Los revivales son formas de *autorreferencialidad* cultural que resignifican lo recuperado e implican su conocimiento. Su práctica nos muestra que, en la actualidad, el punk no se apoya en o no se preocupa por la vanguardia o la innovación, y estas no están consideradas valores *en si*. Por otro lado, la idea de un *revival* en la escena de la improvisación musical es ilógica, ya que, como hemos comentado, entre sus ideas está el rechazo a utilizar cualquier “idioma” musical determinado, y el *revival* consiste en la reactualización de un estilo, unas formas determinadas.

Nuestro informante Arcadi diferencia claramente entre este estilo de pogo, “el poguito de los videos de los Sex Pistols, creo que tiene más influencia del rollo británico y todo eso”, nos dice, y el pogo posterior, “más ibérico, más destartalado”, más usual y popular, y opina que el pogo primigenio “en el circuito punk de los [años] 90 y el 2000, con los okupas y todo eso, había desaparecido”. Aunque él nunca lo había visto practicar anteriormente, hace tres años empezó a verlo. Vemos que considera al pogo primigenio más foráneo y, por la utilización del diminutivo, menos importante o significativo que el pogo contemporáneo, y como hemos comentado más inocuo.

El pogo contemporáneo es una práctica muy extendida globalmente en la actualidad. Está asociado a lo que se considera la evolución a principios de la década de los años 80 del siglo pasado del género musical del punk-rock al *streetpunk* inglés<sup>235</sup> y al *hardcore-punk* norteamericano (Tsitsos, 1999: 403). Este periodo coincide con el momento de mayor popularidad del género musical punk en el estado español, mediados de la década de los años 80 del siglo pasado, con el Rock Radical Vasco<sup>236</sup>, y con el inicio del *hardcore-punk* barcelonés (D. Joni, 2010; Llamsama, 2011; Mercadé, 2011). No podemos confirmar la tesis mantenida por Tsitsos para el caso norteamericano de una evolución del pogo primigenio al pogo actualmente más popular a través del subestilo

---

<sup>235</sup> Subgénero del punk surgido en Inglaterra a comienzos de la década de los años 80. En esta primera época también era llamado Oi! Realiza un uso frecuente de los coros grupales, y generalmente reivindica la pertenencia a la clase obrera. Según Cogan, tiene influencias de los himnos y los cantos de los aficionados al fútbol (Cogan, 2008: 222).

<sup>236</sup>

del *hardcore-punk*, ya que no tenemos datos que la corroboren para el caso español. Tampoco para el barcelonés, ya que el *hardcore-punk* y el Rock Radical Vasco coincidieron en su popularización más o menos en el tiempo, aun teniendo mucha más popularidad el segundo.

En la actualidad continúa siendo el estilo más popular de baile punk y *hardcore*, y se caracteriza por el choque más o menos deliberado durante los saltos o desplazamientos que se realizan siguiendo el ritmo de la música. En él hay un contacto corporal mayor y con mayor energía que en el pogo primigenio, con colisiones más bruscas. El desplazamiento de las personas danzantes es mucho menor sobre el eje vertical y mayor en todas las direcciones de forma transversal, y hay una mayor oscilación de brazos. Mientras que el pogo primigenio no busca de forma intencionada —o no de una forma expeditiva— el contacto corporal, la colisión es consubstancial al pogo más contemporáneo, es su finalidad. El cuerpo de los participantes en el pogo tiene que estar en un cierto tono muscular para amortiguar el golpe, y muchas veces los brazos están frente al pecho con el mismo fin, preparados para empujar con el antebrazo a la persona que colisiona, a veces con las palmas de las manos más o menos hacia adelante para impeler, apartándola, a la persona que colisiona con uno. Usando una metáfora popular, la acción podría compararse a los autos de choque, en los que la finalidad de los choques, en ocasiones muy violentos, es divertirse, no hacer daño a los otros.

La zona del auditorio donde se realiza el pogo, fluctuante y en contracción y extensión continua, se denomina en inglés *pit*, y en castellano según los países recibe otras denominaciones, siendo la *olla* el que nosotros hemos registrado excepcionalmente en nuestras observaciones, además del extendido y genérico *pogo*, utilizado para designar tanto la acción —“hacer pogo”— como el episodio, y la zona donde ocurre.

Uno “*se mete en el pogo*”, del pogo se entra y se sale, *se está en* el pogo en cuanto lugar y episodio *haciendo pogo* en cuanto acción, bailándolo y construyéndolo siendo parte. La zona donde transcurre el pogo es habitualmente la zona delantera central del auditorio, delante del escenario aunque generalmente algo separada de este para evitar golpearse con él o, si no hay un escenario elevado y los músicos están tocando a ras de suelo, no invadir su *espacio de performance*. En ocasiones y en conciertos con mucha asistencia se pueden formar varios *pits* o pogos simultáneamente o en diversos momentos y zonas de la platea. Los *pits* que hemos observado, con una forma irregular

aunque más o menos circular, tienen un diámetro de 3 a 8 m, y en ellos generalmente participan entre 4 y 50 personas<sup>237</sup>.

Un pogo es un baile grupal con una participación mínima de dos personas. No existe un pogo de una persona, ya que si no hay colisión entre personas no hay pogo. Los participantes bailan con los conjuntos que les gustan, ya sea durante toda o buena parte del concierto, ya sea en las canciones que son más de su agrado o en los fragmentos más rápidos de estas canciones. Un pogo se inicia usualmente cuando algunas —pocas— personas más o menos conocidas entre ellas comienzan a colisionar entre si porque la banda y su música les gusta, les afecta, les produce un aumento de la capacidad corporal de actuar (Deleuze 1978, Massumi 1987: xvi).

La practica se va transmitiendo a las personas situadas a su lado, que pueden sumarse porque están igualmente entusiasmadas ante la música o porque simplemente les atrae la acción de bailar pogo. Si no es así, se sitúan en la zona exterior del *pit*, alrededor de las personas que bailan. Si el pogo se mantiene, se va sumando gente que va colisionando en un espacio grupal que engloba las kinesferas individuales de las personas, en la que la distancia personal íntima y causal-temporal, que como hemos comentado anteriormente no son rígidas, se franquean continuamente y se vuelven a instaurar para volverse a, más que traspasarse, superponerse. Cuando más personas formen el público, más vínculos haya entre estas personas y más guste la banda y la música que esta realiza, más fácil es que surja un pogo y que tenga éxito, que dure en el tiempo y que se produzca una actividad física desenfadada.

Los participantes en un pogo realizado en un concierto de bandas formadas por hombres —la mayoría— son generalmente otros hombres de entre 18 y 30-35 años. En proporción a su presencia en el concierto el número de mujeres en el pogo de ese mismo rango de edad así como los hombres mayores de 35 años es proporcionalmente menor. Las mujeres mayores de 35 años prácticamente no participan en el pogo.

Existen tres ubicaciones posibles de los miembros del público con respecto al *pit* o pogo: la primera es dentro de él a la par que formándolo, practicando pogo. La segunda es una zona que rodea el *pit*, en forma de corona, de unas dos o tres personas como máximo de grosor, en la que las personas están atentas escuchando y observando el concierto, generalmente enfocadas corporalmente a este pero a la vez preparadas para

---

<sup>237</sup>Esto no concuerda exactamente con los datos que ofrece Palmer para el caso norteamericano, para el que da los datos de entre 6 m y 18 m de diámetro y de entre 20 y 50 participantes (2005: 154).

cualquier colisión con una persona que participe en el pogo —“hacen barrera” según una de las informantes, Aranza— colocando en ocasiones los brazos flexionados delante del cuerpo para amortiguar la colisión y teniendo cuidado de sus bebidas. Las personas que circundan al *pit* están en una cierta tensión muscular y preparadas para la posible colisión. Si esta ocurre empujan a la persona que baila otra vez hacia el centro del *pit*. A su vez, si son desplazados hacia atrás por una colisión, la persona o personas que están situadas detrás de ellas les empujarán hacia el pogo. La tercera ubicación correspondería a las personas ajenas al pogo y más o menos alejadas del *pit*, que ven y oyen el concierto o hacen otras actividades, ya que no a todo el mundo le gusta participar en el pogo o si lo hace es brevemente, ya sea por su posible violencia, o por otras cuestiones como por ejemplo preferir centrarse exclusivamente en lo que pasa sobre el escenario.

Existe una relación entre la situación en la estructura espacial *pit*/corona del *pit*/exterior del *pit* y los grupos de sexo y edad: como hemos comentado en el *pit* generalmente la mayoría de participantes son hombres de 18 a 35 años, mientras que en el cinturón la media de edad entre los hombres es más alta y el número de mujeres mayor, unos rasgos de población que se incrementan en las zonas totalmente externas al pogo, donde el público simplemente observa y escucha el concierto generalmente moviendo oscilatoriamente la cabeza y el pie siguiendo el ritmo. Como vemos, la estructuración del espacio en cuanto pogo o *pit* guarda muchas similitudes con la estructuración del espacio en cuanto lugar de concierto comentada en el capítulo anterior, principalmente en su efecto de aumentar el número de hombres mayores y mujeres de forma progresiva hacia sus límites: cuanto más nos alejamos del centro, sea del pogo o de la sala donde se realiza el concierto, más aumenta el número de mujeres y la edad de las personas.

Las personas son conscientes del riesgo de sufrir algún tipo de daño al participar en el pogo. Puede que les mojen con una cerveza, pueden caer al suelo, o pueden que colisione con alguien que lleve una chaqueta claveteada o que baile con las rodillas hacia adelante o sacando los codos, por ejemplo. Son peligros que se dan por obvios, como nos explica Edgar: “miras que no haya alguna cosa peligrosa o que te pueda joder en un momento...Y ya está, no piensas mucho más. Es otro momento de trance [ríe]”. Otra visión similar del pogo lo contempla como “un estado de conciencia pleno en todos los sentidos, y digo en todos los sentidos, es súper mareante estar allí, no tienes temor al pogo, pero sabes que no te puedes distraer en él” (Montse).

Para estas personas participar en el pogo conlleva un estado mental de atención y control en lo corporal a la par que un dejarse llevar por la situación, en cierta manera en estado de flujo aunque más bien en el estado que Callois denomina *ilinx*, vértigo, en el que mediante una fuerte emoción se produce una sensación de “pánico voluptuoso” esencialmente físico, y una toma de conciencia corporal que libera de los mecanismos de control y expresión habituales (citado en Carlson 2005: 43). En palabras de Carlson, “el vértigo es para el cuerpo lo que la probabilidad para la mente. Un abandono total en un juego libre, allí de elementos, aquí de sensaciones” (2005: 43). El pogo se puede considerar como una actividad física que lleva consigo un cierto grado de incertidumbre.

En contra de lo que se podría pensar a simple vista, el pogo no está totalmente descontrolado ni hay en él una violencia generalizada, sino que exige un control individual y colectivo para regular esa violencia y que no sea verdaderamente peligrosa. La inmensa mayoría de los participantes no quieren agredirse entre sí, sino divertirse con la descarga adrenalítica que produce el pogo. El objetivo principal es colisionar de forma más o menos amigable y que nadie se sienta verdaderamente agredido. Las situaciones agresivas son escasas y se deben en la mayoría de casos a colisiones entre personas que bailan y personas que no. Es un jugar al caos, pero sabiendo que es necesario controlarlo.

Aunque desde fuera el pogo se puede percibir como sumamente violento<sup>238</sup>, además de los mecanismos de control comentados tiene algunas normas tácitas. Como nos dice Esther “me gusta meterme [en el pogo] un montón, claro. Si sabes que no vas a recibir una hostia... Puedes recibirla, ¡pero delicadamente! Porque ha sido sin querer [...] Claro que las recibes [...] pero me lo merezco por haberme metido”. Aranza considera que un pogo es divertido “si es un baile como respetuoso, si, que nos podemos empujar y tal” mientras que considera al *mosh* como “irrespetuoso”, “ese tipo de pogo”. Vemos que los golpes en un pogo “controlado” son un accidente, y que una premisa para parte de las personas que bailan es que haya respeto, compatibilidad entre los participantes. Como expone Palmer, estamos hablando de una “violencia controlada” (2005: 155).

---

<sup>238</sup> Como muestra de criminalización, o como mínimo un desconocimiento de los medios de comunicación del pogo y de sus practicantes, podemos ver la fotografía periodística de la imagen 6, comentada anteriormente. Por otra parte, los pogos que hemos podido observar en la mayoría de los casos son del tipo que refleja esta fotografía, por lo que podemos afirmar que este tipo de pogos no ha variado en más de 30 años.

Una persona es potencialmente peligrosa en el pogo si al bailar levanta mucho los pies, dando patadas, si busca intencionadamente colisiones muy violentas y si saca los codos hacia fuera, algo especialmente criticado. Hay maneras, comportamientos sociales destinados a neutralizar a las personas que, por su agresividad su búsqueda de colisiones especialmente violentas son potencialmente peligrosas para los otros participantes en el pogo. Hemos observado casos de personas muy embriagadas a las que se les ignora, nadie choca con ellos, y en ocasiones son conducidas fuera del pogo para evitar tanto que dañen a otros como que resulten dañadas. Aparte de ignorar y evitar colisionar con las personas deliberadamente agresivas, el convertirlas en objetivo de la colisión de varias personas de forma continua, o realizar a su lado bailes grotescos y humorísticos suele hacer descender la agresividad. Es como si la agresividad se redujera enfrentada a la burla y el humor. Así, mantener un sentido del humor, no tomarse demasiado en serio los choques, tiene la función de que la violencia —o la imitación de la violencia— no degeneren en peleas, como hemos observado. Esto nos muestra que el pogo, más que violencia desenfrenada, es una “parodia de la violencia” en la que el sentido del humor es central (Palmer, 2005. 156.7).

La presencia de mujeres en el *pit*, como en toda la EBPHC, ha ido creciendo. Pero en un concierto donde los conjuntos estén formados mayoritariamente por hombres la presencia en el pogo de mujeres es minoritaria. Esto es totalmente diferente si los conjuntos que tocan están formados mayoritariamente por mujeres o el concierto está organizado por algún colectivo de rock feminista o ideología feminista —como por ejemplo el festival Femme Soroll— en cuyo caso las mujeres que bailan pogo pueden llegar a ser mucho más numerosas que los hombres. Por otra parte, y con respecto a los hombres las mujeres en el pogo siempre son menos proporcionalmente que las mujeres en el concierto. Hay que tener en cuenta que, como hemos comentado anteriormente, en este tipo de conciertos la presencia de mujeres generalmente no supera un tercio del total. En la mayoría de pogos observados en nuestro trabajo de campo la presencia de mujeres oscilaba entre una quinta parte y una décima parte de las participantes, aunque en numerosas ocasiones estaban totalmente ausentes.

Según las personas entrevistadas, el crecimiento de la presencia de mujeres en el pogo, como en los conciertos y en la escena, ha sido constante y consciente, en cierta manera promovido por la reivindicación —no generalizada en todos los espacios— del pogo — y el concierto— como un espacio propio para las mujeres, llegando estas a expulsar

fuera del pogo a los considerados violentos o peligrosos para ellas mediante la presión en las formas anteriormente comentadas, la simple ocupación física del espacio, como nos apuntó Aranza, o de forma más violenta y contumaz, como expuso Montse al comentarnos que

la vinculación como mujer [a la escena] es muy importante. Sí que tuvimos el periodo... más agresor... hay un periodo de feminismo agresor, ¿no?, que vas por los sitios como... que es una especie de machocore<sup>239</sup>, pues feminocore... Sí que lo hemos vivido, y sí que me he metido...“¡soy tía, apártate y no me toques!”, y tú vas metiendo patadas a todo el mundo. Enseguida te desvinculas, ¿no?, pero supongo que lo necesitas, en cierto momento de la... a la edad de veintipico... a lo femenino, con la violencia esta, ¿no?, de decir “tú me agredes, ¡yo te agredo!” Es también atacar antes de que te ataquen, más que... Autodefensa, o algo así. Ideas de estas... Sí que lo he vivido, y me he ido a los pogos a meter patadas por la cara, y sí que... sí, ¡era muy gallita yo! [...] Si, coger colegas y sacarlas porque se partían la cara con el pobre bolinga<sup>240</sup> de turno. Y en esto aun lo vivo mucho, hago que me respeten en el área de confort, que probablemente es un micropalmo, pero entiendo que me han de respetar como yo los respeto (Montse, 21 de abril, 2017 Su domicilio).

En estas declaraciones surgen algunas cuestiones, como la reivindicación de un espacio para las mujeres en el pogo y en la EBPHC reclamado a través de comportamientos asociados con la construcción social de lo masculino —“para vincularte [con la EBPHC] tienes que actuar como yo [como un hombre]. Las chicas no han hecho un lenguaje diferente o equivalente o reformulado o... Si quieres pertenecer a aquí [a la EBPHC] has de actuar así”, nos dice Montse— y a la vez una especie de “banco de pruebas” para que las mujeres pudieran practicar su lucha por el respeto y el “espacio vital”, aún en una actividad muy masculinizada.

Nuestra etnografía nos muestra que, si alguien cae al suelo como producto de una colisión o por otra circunstancia es rápidamente recogido del suelo por las personas que están a su alrededor. Esto se considera una norma —no local, sino universal (Palmer, 2005)— y aparte de su clara utilidad en evitar daños mayores al ser pisoteado, para algunos de mis informantes señala el aspecto colaborativo del pogo y su diferenciación con otros bailes y subgrupos.

El hecho de ayudar a la persona que ha caído al suelo sirve para que las personas marquen diferencias entre el pogo y el *mosh*. “Un pogo es más comunidad, más

---

<sup>239</sup> Se denomina *machocore* a la actitud agresiva, machista, prepotente y autoritaria en los conciertos.

<sup>240</sup> Con *bolinga* se refiere a “borracho”.

comunidad”, nos dice Montse, algo que está presente en buena parte de la literatura tanto popular como académica sobre el tema, como expone Palmer (2005). El acto de recoger a las personas que han caído al suelo durante el pogo sirve como hecho diferencial entre una escena punk y *hardcore-punk* y una escena de *young crew hardcore* más relacionada con lo que se denomina *metalcore* o *beatdown hardcore*<sup>241</sup>, a las que se achaca que sus miembros no recogen a las personas que caen al suelo, en una clara acusación de individualismo extremo, algo que es refutado por parte de los miembros de este subgrupo, como veremos. Por otra parte, este mismo subgrupo del *hardcore young crew* o *straig-edgese* diferencia a sí mismo —como afirman los entrevistados Rubén y Edgar— de la subescena del *metalcore*, a la que igualmente achacan mayor violencia.

El *mosh* es el siguiente paso evolutivo de los bailes asociados al punk y al *hardcore*. Consiste principalmente en un conjunto de pasos de baile fuertemente codificados. Su origen se sitúa comúnmente en la escena del *hardcore* de Nueva York de la segunda mitad de la década de los años 80 del siglo pasado. Esta codificación, aún tratada humorísticamente —especialmente en los nombres dados a los movimientos— es observable en el video musical *Steep Down* de la banda Sick of It All (George, 1994)<sup>242</sup>.

Según uno de mis informantes, Rubén, en Barcelona las primeras informaciones sobre el *mosh* y sobre conciertos donde se realizaban estos pasos *mosh* son de finales de la década de los años 90<sup>243</sup>. Entre los movimientos que se han observado en los conciertos asociados al subestilo del *young crew hardcore* y en algunos de *hardcore punk* están el *skanking punk*, una variación del *skanking*, la manera de bailar *ska*, que en los conciertos de corrientes más metálicas y modernas del *hardcore* se baila de forma más rápida y con el centro de gravedad más bajo, tanto sin moverse de sitio como corriendo a grandes zancadas por el frontal del escenario de derecha a izquierda y viceversa (ver video 16, 07:00-07:21; video 25, 00:13-00:17 y 01:35-01:48). En estos rápidos

---

<sup>241</sup> Estilo derivado del *hardcore-punk* de la década de los años 80, surgido en la escena norteamericana del *hardcore* a principios de la década de los años 90 del siglo pasado, pero con un ritmo más pesado y mayor influencia de los derivados modernos del heavy metal, o metal. Su rasgo sonoro más característico son los *breakdowns*, un pasaje de unos pocos compases o notas realizado por un músico o un grupo de estos mientras que el resto del conjunto permanece en silencio. Beatdown hardcore (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 1 de julio de 2019 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Beatdown\\_hardcore](https://es.wikipedia.org/wiki/Beatdown_hardcore).

<sup>242</sup> Algo que fue comentado por uno de nuestros informantes más jóvenes y relacionado anteriormente con esta subescena o subgrupo.

<sup>243</sup> Rubén (comunicación personal 01/07/2019).

desplazamientos se pueden producir colisiones que en ningún momento son intencionadas, aunque tampoco evitadas.

Igualmente, se practica el *floorpunch*, un movimiento consistente en doblar la cintura hacia el suelo y dirigir alternativamente una mano y otra hacia este, siguiendo el ritmo de la música. Cuando una mano se lanza hacia el suelo, el pie contrario zapatea el suelo y la otra mano retrocede hacia detrás de la espalda (video 26 08:22-08:36; video 25 04:12-04:18, 04:50-06:04 y 06:22-06:37). Menos común en mis observaciones es el *windmill*, conocido por los informantes como “el molinillo” y consistente en mover los brazos en círculos amplios, a menudo con giros del torso. Los informantes me hablan de hacer *spin kick*, dar patadas parecidas a las de las artes marciales (video 25, 01:46-01:40, 06:42-06:52), o del *jumpling spin kick*, como la anterior, pero realizada mientras se salta en el aire. Otro movimiento habitual observado en este tipo de conciertos es el *two-steep*, bastante similar al *skanking*, aunque moviendo los brazos y codos hacia adelante y atrás, siguiendo el ritmo y generalmente sin desplazamiento de lugar (video 25, 01:00-01:06 y 03:23-03:33) y que se empezó a practicar en Barcelona a comienzos de este milenio<sup>244</sup>.

Las acciones individuales de baile *mosh* se realizan a una distancia prudencial de las otras personas asistentes al concierto. Mantener estas distancias y vigilar para no golpear a otra persona se consideran normas de etiqueta —los informantes nos hablan de “control” y de “barreras” que no hay que superar—, aunque a veces se producen golpes involuntarios, con resultados como ojos morados o labios inflamados, como nos comenta Edgar, o en casos más graves, como nos comenta Roger, roturas del tabique nasal.

Como vemos, son movimientos altamente regulados, realizados individualmente y que no necesitan la colaboración de otras personas —como en el caso del pogo— aunque se puede coincidir en su realización en el tiempo con otras personas. Son bailes de movimientos exagerados, realizados a ritmos más lentos que el pogo. También son movimientos que se realizan abarcando buena parte de la kinesfera, por lo que necesitan espacio para su realización y que las kinesferas no se superpongan, especialmente si se quieren realizar sin agredir físicamente a nadie, por lo que podemos hablar de un alto grado de territorialidad individual y de la necesidad de una baja compactibilidad, una

---

<sup>244</sup> Rubén (comunicación persona 01/07/2019).

densidad de menos de una persona por m<sup>2</sup>. En mis observaciones, si alguien caía al suelo era rápidamente auxiliado por sus compañeros.

Las mujeres que practican estos bailes *mosh* son pocas, menos de la quinta parte de las personas que los realizan, y todas parece que bastante jóvenes. Sobre esta cuestión, la juventud de las —pocas— mujeres practicantes de estos bailes, hay que tener en cuenta el tiempo de existencia de esta subescena. Tampoco, y a diferencia del punk y el *hardcore-punk*, parece que haya intentos de empoderamientos o de construcción de espacios donde las mujeres se puedan mostrar de forma generalizada con la misma expresividad que los hombres.

En un concierto de los observados en nuestro trabajo de campo, el cantante entre dos canciones alabó a una joven que era la única entre el público —alrededor de ella había 20 hombres haciéndolo— que bailaba *mosh*, comentando que lo hacía muy bien. Esto denota la extrañeza ante una mujer que baile *mosh* y la exclusión de este dentro del rol de género asignado a las mujeres, y a la vez muestra lo que Martínez García denomina “filtro cultural especial” relacionado con el rol de género y que imposibilita o dificulta la percepción de las acciones de las mujeres de la misma manera que la de los hombres (2013: 110). Igualmente es remarcable la existencia de un componente estético, de seguir las normas coreográficas en cuanto los pasos y movimientos que hay que hacer para “bailar bien”, inexistente o no tan explícito en el pogo.

No hemos observado episodios de agresiones premeditadas realizadas con la excusa de estos bailes, lo que recibe el nombre de *crowd killings*, aunque mis informantes si que nos han comentado la cuestión, muy popular en Internet y motivo de controversias, como veremos más adelante. Así, Edgar afirma que

la movida esta del molinillo y tal, ya vas con cuidado con no dar y todo eso... Es lo unico que me preocupa de todo esto... No tiene que pasar nada, pero pasa [rie] pero bueno... es lo que hay. Es accidente totalmente.. Bueno, hay peña que si, supongo que irá a buscar a alguno que le caiga mal, pero vaya... No lo he hecho esto [rie]... de momento (Edgar. 10 de noviembre, 2016. Bar en la calle Tallers).

Ante nuestra insistencia sobre sus experiencias con las personas que realizaban movimientos que son o aparentan ser agresivos, Edgar afirmó que mientras las personas danzantes vigilaran y no golpearan a nadie, para él no era incorrecto. También nos comentó que conocía a personas que se comportaban de forma agresiva en los conciertos, golpeando directamente al resto del público, pero señaló que en Barcelona

las microescenas del *hardcore youth crew* están separadas de las microescenas del *metalcore* y el *beatdown*, y que él advertía a sus conocidos que tenían estos comportamientos violentos cuando asistían a un concierto de *hardcore-punk* “¡aquí no, aquí no!”, porque “al final cada casa tiene sus reglas, y en estos conciertos no se puede hacer eso. Algún día se la llevarán puesta... [en referencia a una represalia violenta]”.

En términos parecidos se expresó Rubén, que al ser preguntado sobre estos bailes *mosh* nos dijo: “me parece todo bien, exceptuando cuando pasan la barrera de que puedes hacer daño a alguien”. La cuestión del control individual parece fundamental. Como dice Francesc “yo puedo entender que la peña haga molinillos o lo que quieras, yo también he hecho cosas y sé que hasta un límite puedes controlar y no hacer mal a nadie, ¿no?”. Como vemos, se reafirma la existencia de reglas con respecto a estos movimientos y de la necesidad de control sobre el propio movimiento corporal y el de los otros. También hay una clara diferenciación en cómo son percibidos estos movimientos del baile *mosh* por sus practicantes y por los no practicantes, en especial en como se percibe la aparente violencia. Las personas que organizan conciertos donde se pueden dar estas prácticas intentan reconducirlas y controlarlas. Así, Rubén, organizador de conciertos, expresa su indignación ante las patadas o molinillos realizados sin control, de forma violenta, y nos dice que si las practicas sin el debido cuidado

pues eres un idiota. ¿Qué te gustan? Pues búscate un espacio donde no haya peligro. A ver, yo no me voy a quejar de si alguien se tira [se refiere a alguien que ha saltado desde el escenario haciendo *stage-diving*], alguna vez pasa que alguien se ha tirado y tú estás viendo el grupo y te da un mal gesto en el cuello... un accidente... daños colaterales, ¿sabes? Parte de la movida... Otra cosa es que me coma una patada porque tú crees que es apropiado... ¡No! Es de subnormal. Bueno, yo a alguno lo he sacado [de un concierto organizado por él]. En plan de “tío, ¿qué haces?”. No es el lugar. Pero bueno, hay gente que...le cuesta entender. Yo que sé, a veces pasa, estar en un pogo y le he dado a alguien, ¡paf!, le he hecho daño, te paras y le dices “ostia tío, perdona!”, y vas con cuidado, ¿sabes? Pero es una actividad que no está destinada...no es de bajo riesgo, por decirlo de alguna forma. Pero si estás dando puñetazos al aire con gente en movimiento al lado tuyo, pues lo más normal es que le metas un capón [golpees] a alguien [...].Tuvimos un concierto parado por eso, porque podríamos no haber dicho nada, la gente hubiera seguido, pero era en plan... Bueno, no sé, empezaron, alguien hizo el bruto, le dio a una tía, y la tía se cayó al suelo y se quedó dolorida. Bueno, yo la cogí, ya vino gente, se la llevo a un lado, y cuando acabo la primera canción dije “ey, divertiros, vamos a divertirnos, pero que nadie se haga daño”, y esto fue como... Enfrió todo el concierto, ¿sabes? (Rubén. 8 de noviembre, 2016. Chokolatería).

Como hemos visto en capítulos anteriores, el constreñir ciertos movimientos —aunque, como en este caso, no sea de forma coactiva— produce cambios en el ambiente del concierto “enfriándolo”, y en el comportamiento del público, en su manera de interactuar corporalmente.

La realización de estos movimientos de baile en los conciertos es motivo de fuerte controversia entre detractores del *mosh* y aficionados a él. Los primeros opinan de forma despectiva que con estos movimientos los conciertos se han convertido en prácticas de gimnasio, siendo comunes en Facebook discusiones con eslóganes como “pogos en los conciertos, karate en el gimnasio”, que son rápidamente contestados por las personas a las que les gusta el *mosh* sacando a coalición el tema de las diferencias generacionales y de edad, aduciendo que estas prácticas son “de jóvenes”. Aún estas críticas, en general se aboga por que cada persona tenga el comportamiento que prefiera, aunque, como se ha comentado anteriormente, teniendo cuidado en controlar sus movimientos al hacer *mosh*, sus puñetazos y patadas al aire, especialmente si en el concierto por el lugar donde se realiza o por la compactación de público hay poco espacio<sup>245</sup>.

Sobre la cuestión de la evolución en la manera de moverse en los conciertos, y más concretamente en los conciertos de *hardcore*, Roger nos da una posible clave para entender la uniformidad y la rápida expansión de los pasos de baile característicos del *mosh*, aunque creemos que en la actualidad se puede extrapolar a las características de toda escena musical: la rápida expansión a través de Internet y especialmente de YouTube de cualquier elemento que se considere atractivo, y la capacidad de imitación.

#### *Stage diving y crowd surfing*

Estas prácticas corporales tienen un origen totalmente foráneo —más concretamente de EE. UU.— con respecto a Barcelona, donde reciben respectivamente las denominaciones locales de “tirarse del escenario” o “saltar”, y “levantar” a alguien o “ser levantado”. El *stage diving* es la práctica corporal en que una persona música, cantante o miembro del público se arroja desde el escenario sobre la audiencia. Es una práctica de corta duración, sin ninguna relación directa con la producción de música, pero sí con su escucha y con el desarrollo del concierto. Se salta generalmente

---

<sup>245</sup> Por ejemplo, la conversación colectiva mantenida en <https://www.facebook.com/brid.sol>. (29 de junio de 2019).

acompañado con la música, en las canciones más conocidas o en los fragmentos musicales más rítmicos y considerados más representativos del grupo. De hecho, si alguien está preparado para saltar pero la canción finaliza generalmente no salta sino que simplemente desciende del escenario por su propio pie.

Para ser una acción llevada a cabo con éxito y no ser peligrosa la persona que se arroja desde el escenario tiene que hacerlo de forma decidida y con cierta tensión corporal, cuanto más horizontal mejor, ofreciendo la mayor superficie de contacto posible — decúbito supino o ventral— e intentando no golpear a los receptores con rodillas o pies. Tiene que existir una alta densidad de público y cierta cohesión grupal, que sus miembros estén dispuestos a amortiguar la caída de la persona que salta, en alerta, en un cierto grado de tensión muscular y con los brazos levantados esperando a la persona que salta, ya que si no pueden producirse luxaciones de cuello, contusiones o roturas de gafas entre los receptores.

La acción es más segura, como hemos comentado, si existe una alta compactibilidad y una gran compatibilidad, si las personas que te recogen son tus amigos y/o conocidos y



Imagen 22. Fotografía Sara Ortega

están preparados para recogerte en una acción conjunta, en suma si existe una “relación-nosotros” (Schütz, 1972: 193) más o menos fuerte. Esta práctica se realiza con mayor frecuencia durante los temas más rápidos y/o populares (imagen 22; video 17<sup>246</sup> y video 27<sup>247</sup>). Según uno de nuestros entrevistados, Pau, es necesario que el concierto esté animado, si

no “nadie te recogerá”.

La practica ha ido cambiando en motivaciones y practicantes a lo largo del tiempo<sup>248</sup>. Las primeras noticias apuntan a que era parte de la *performance* en directo de diversos

---

<sup>246</sup> 00:20-00:24, 00:44-00:54, 01:12-01:18, 01:38-01:42 y 02:35-02:40.

<sup>247</sup> 02:36-02:38, 03:10-03:14, 06:56-07:02, 17:00-17:08, 17:20-17:28, 17:52-18:00, 19:46-19:54, 21:00-21:08 y 23:34-23:38.

<sup>248</sup> En un proceso de mitologización muy parecido al anteriormente comentado con relación al pogo primigenio, se ha situado el origen de esta práctica a un episodio situado en un concierto realizado en Scheveningen (La Haya, Holanda) en 1964, en el que fans de los Rollings Stones, ante la presión de los guardias de seguridad se lanzan en un considerable número desde el escenario hacia el auditorio. A tener

artistas de rock, como Jim Morrison o especialmente Iggy Pop, considerado su primer popularizador (Lawson, 2019; Peluso, 2018). Albertine, en su autobiografía, explica un episodio ocurrido en un concierto en 1972 con David Bowie como protagonista, cuando este se lanzó sobre el escaso público asistente que desconocía cómo reaccionar, ya que como cuenta Albertine “no sabíamos que debíamos atraparlo y devolverlo al escenario“, con la consiguiente caída al suelo (2017: 62-3). La práctica fue retomada a principios de la década de los años 80 del siglo pasado por los fanes de la escena *hardcore-punk* de los suburbios de clase media de ciudades del sur de California que, según dicen, lo perfeccionaron en las abundantes piscinas privadas de la zona (Smart y Stuart, 1984). Desde allí, y junto al *hardcore-punk* de la zona, se fue extendiendo globalmente. En Barcelona la practica apareció a mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, y se popularizó rápidamente.

Roger —la persona con más experiencia en la escena entre mis entrevistados— expone algunos cambios percibidos por él en esta actividad corporal, especialmente entre los receptores. Así, nos dice que en algunas ocasiones y sobre todo en conciertos de *metalcore*, al arrojarse alguien desde el escenario alguna otra persona de la primera fila le ha levantado los pies durante el salto, por lo que el saltador al no presentar su cuerpo una superficie de resistencia amplia cae más en picado, con el consiguiente peligro para él. Esto se convierte en un elemento de crítica al *metalcore* y a sus prácticas corporales, en cierta manera similar al que se realiza a algunas practicas del baile *mosh*, así como un elemento del proceso de identificación de unos *nosotros* a través de la identificación de unos *otros*.

Otra practica bastante común y que igualmente ha traspasado géneros musicales es el *crowd surfing*, de la que a veces el *stage diving* es un preludeo (video 17, 016:32-016:46). Consiste en que una persona, tras subirse encima del público, es desplazada en decúbito supino o ventral por encima de este, que soporta con sus manos el peso del "surfista". Para llegar a esta posición sobre las cabezas del público, una persona puede realizar *stage diving*, como hemos comentado, ser aupada por otras o saltar ella misma desde el suelo. El desplazamiento por encima de la audiencia puede ser de unos pocos metros a decenas de metros, y su duración puede ser de segundos a diversos minutos (imagenes23 y 24, video 24). En el caso de los músicos y músicas es una muestra del

---

en cuenta que estos fans son obligados a abandonar el escenario, y que lanzarse desde el no era su primera intención, lo que señala una clara diferencia con las prácticas de *stage surfing* por parte del público actuales (Peluso, 2018; Rocha, 2017).

aprecio del público, mientras que, en el caso del público, acentúa la sensación de pertenencia al grupo al realizar una actividad de forma colectiva y cooperativa. Por otra parte, sean personas músicas o parte del público, la persona que “surfea” muestra su confianza en el grupo, tal como apunta Palmer (2005: 158-9).

Es el público quien en última instancia decide la dirección en la que llevará a la persona que esta “surfeando”, siendo deslizado sobre sus cabezas, que cuando es una música suele ser el escenario. La función de aguantar a la persona que practica *crowd surfing* es realizada por un número variable de personas, dependiendo de la buena disposición de estas.



Imagen 23. Antidogmatikss. Fotografía Pere G. Egby



Imagen 24. Fotografía Pere G. Egby

Es una práctica atribuida originariamente a Iggy Pop, que la realizó por primera vez en Mindsummer Festival Rock de Cincinnati en 1970, y posteriormente ha sido realizada por grandes estrellas del rock como Peter Gabriel o Bruce Springsteen. En el caso del *hardcore-punk* barcelones, es muy común tanto entre el público como entre los artistas, pero no hemos obtenido información sobre cuando fue efectuado por vez primera. Por otra parte, se puede considerar que es asumida como propia por la EBPHC, como se puede apreciar por el grafitis en un CSOA donde se realizan conciertos de esta escena (imagen 25).

Como otros movimientos y actividades corporales antes comentados, el *crowd surfing* tiene algunas reglas implícitas, como no impedir la actividad de la persona transportada si está es un músico o una música —algo que Roger expresa en su comentario de “el brazo déjasele tranquilo, que tiene que continuar tocando. Lo que no tienes que dejar es que se caiga [la persona] al suelo”— y no aprovechar el momento para manosear a las mujeres —ni a los hombres— que suben encima del público, sean personas cantantes, músicas o

parte del mismo público. Esto supone la confianza de la persona transportada en el colectivo de personas que forman el público, la misma confianza que estaría presente en el pogo y el *stage diving*, según Palmer ( 2005).



Imagen 25. Graffiti en un CSOA. Autor desconocido Nuestra fotografía.

Las diferencias entre la manera de comportarse corporalmente en las escenas donde se baila pogo — centradas en el punk y el *hardcore-punk*— y en las escenas donde se baila *mosh* —centradas en el *hardcore* de tipo *new school*— y especialmente *spin kick* —acción a la que se denomina despectivamente entre los miembros de la escena punk y *hardcore-punk* como “dar patadas de karate”— son resaltadas por los miembros de las primeras, como se puede comprobar en los dibujos de la imagen 20, de autoría desconocida pero realizados, dados los nombres de grupos que aparecen en las camisetas, por una persona conocedora de la EBPHC.

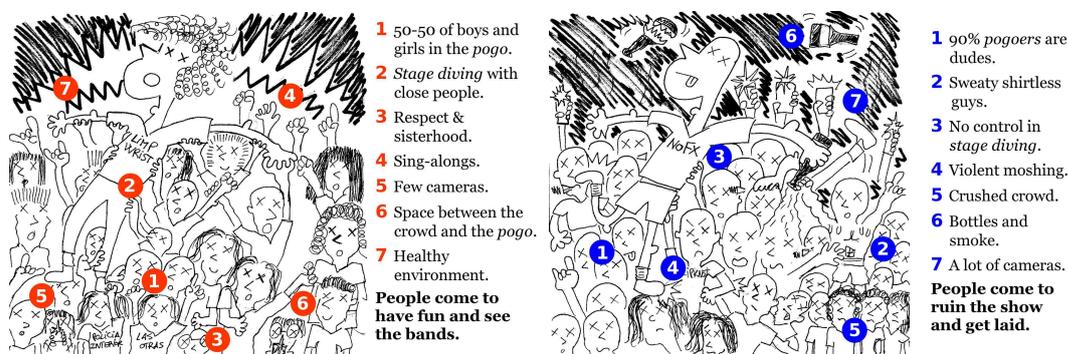


Imagen 26. Autor desconocido.

En estos dibujos, y en relación con el cuerpo y sus gestos y prácticas como *géneros corporales*, se hace referencia a la necesidad de que en el *stage diving* participen personas cercanas, conocidas —“de confianza”—, que exista una relación de “nosotros“, de compatibilidad. También se subraya la necesidad de separación entre el pogo y el resto de público, de evitar el *mosh* violento y de no arrojarse encima de ni atropellar a las personas que no quieren participar en estas prácticas corporales. Otras consignas y directrices hacen referencia a la necesidad de que el pogo sea mixto y que en él participen mujeres, y a vivir plenamente el concierto antes que dedicarse a

grabarlo con el teléfono móvil. A la vez que un muestrario de normas de conducta que van de lo ético a lo político pasando por lo ambiental, estas consignas y directrices son elementos de creación de un *otro epistemológico* que consolida una identidad colectiva cohesionada (Somers y Gibson, 1994, citados en Lewis, 1996: 103).

### *Compartiendo el ritmo*

Cuando se observa un concierto de punk o de *hardcore*, se percibe claramente que muchas de las personas que constituyen el público mueven la cabeza y/o un pie al mismo ritmo que la música, siguiendo conjuntamente el ritmo con un movimiento de cabeza hacia adelante o con el pie, en *entrainment*, con lo que, con ligeras variaciones, muchas de ellas muevan la cabeza y/o el pie al unísono y más o menos sincrónicamente. Este es un movimiento o un conjunto de movimientos que todos mis informantes afirman que realizan en mayor o menor grado (ver a las personas en segundo término como mueven la cabeza siguiendo el ritmo en video 13, 00:35-00:54 y 01:02-01:13), incluso de forma no plenamente consciente, involuntaria, como nos comentaron Pau o Montse. Montse nos da una respuesta más esclarecedora al afirmar que escuchar un ritmo *hardcore* y realizar los movimientos corporales de seguimiento es capaz de cambiarle su estado de ánimo y decirnos que asocia ese ritmo con

el *belong*, el pertenecer, no? Esta es mi música [...] puedo no saber ni quien está tocando. Es como muy instintivo. Esto es como lo personal, supongo, pero después está el acto comunitario, el sentirte a gusto con la comunidad, simplemente la comunidad mirando y moviendo la cabeza como lo haces tú (Montse, 21 de abril, 2017. Su domicilio)

Podemos subrayar varias cuestiones en este moverse al unísono y de forma sincrónica que crea, como dice Montse, un sentimiento de membresía, de pertenencia a un conjunto o comunidad. Por un lado la posibilidad del surgimiento de un pensamiento *compartido* originado mediante el movimiento colectivo (Blacking, 1977: 23) y de un sentimiento de apertura tanto corporal como mental hacia el otro que posibilita la empatía y la sensación de compañerismo, de una manera que difícilmente lo verbal y cognitivo pueden lograr, como expone Jackson (2011: 78-9). Eso repercutiría en la construcción de un *nosotros* a través de la comunión de ritmo, del *entrainment* (Shifres, 2006) entre un conjunto de personas que se mueven al unísono entre ellas, una sincronización en la que tienen papeles centrales tanto mente como cuerpo, y tanto lo biológico como lo cultural, por lo que trasciende estas dicotomías. El uso del cuerpo

por la persona de manera similar al uso que dan las personas que tiene alrededor a sus cuerpos produce una interpretación y una significación de lo percibido que, aunque siendo en buena parte personal e idiosincrásica, se corresponde con la de los otros coparticipes en el evento (Jackson, 2011: 82).

Generalmente, al realizar estos movimientos sincrónicamente y de forma similar a como los realizan los coparticipantes en el concierto no se es consciente de esta similitud. Uno tiene que fijarse específicamente en las personas a su alrededor, ya que se está atento al grupo que toca, para darse cuenta de que algunos o bastantes de ellos en mayor o menor medida se mueven de una forma similar: la cabeza arriba y abajo como afirmando, ocasionalmente a izquierda y derecha y viceversa, y un pie golpeando rítmicamente con el talón o la planta el suelo.

Nuestros informantes sienten a estos movimientos como algo idiosincrásico a nivel individual, sin causas para realizarlos excepto la música, y nos dicen que en ocasiones los realizan inconscientemente, de forma automatizada o refleja, como hemos visto. Esto nos señala la dificultad empírica de considerar a este acto como claramente imitativo basándonos en si es consciente o inconsciente. Pero podemos obviar esta cuestión, tal como expone Tarde (2011) al considerar que la imitación puede ser tanto “lógica”, reflexiva y deliberada, como “extralógica”, inconsciente. Por otra parte, consideramos que este movimiento generalizado y realizado en común, como expone Tarde, influye en el evento en sí, así como que la misma generalización de la acción, la comunión en el movimiento, influye en la percepción individual del evento (2011: 266).

#### *Levantar los brazos y cogerse del hombro. Las demostraciones de orgullo y acuerdo*

Especialmente en las observaciones realizadas en conciertos de los subgéneros del *new school hardcore* y el *street punk*, pero también en otros conciertos punk, se registraron movimientos corporales consistentes en levantar uno o dos brazos, a veces con los puños cerrados, a veces con la mano abierta<sup>249</sup>, y a veces con el dedo índice erecto (video 17; video 30; video 31, 02:50-03:5), casi siempre realizados únicamente por hombres. El movimiento de levantar el brazo está generalmente sincronizado con el coro de estribillos o con las frases de la letra consideradas las más importantes y representativas de la canción. Son canciones que generalmente quieren ser —algunas lo

---

<sup>249</sup> Con esto no nos estamos refiriendo al saludo romano o fascista, como tampoco nos referimos al saludo comunista al hablar de levantar el brazo con el puño cerrado.

son y así son denominadas por algunas de mis informantes— himnos, canciones de celebración y exaltación jubilosa de una idea, una persona, un lugar o un evento, y generalmente son conocidas por las personas que realizan estos movimientos. En ocasiones este gesto se realiza junto al de poner los brazos sobre los hombros de la persona de al lado, y viceversa, lo que implica una cierta intimidad y camaradería previa con esta persona, y una suspensión de las distancias proxémicas habituales (Hall, 1973),

Como hemos comentado anteriormente, es difícil discernir donde empieza y acaba la *imitación*. Hay que tener en cuenta que la imitación, como hemos comentado, no es un imperativo (Tarde, 2011) sino algo que puede tener un inicio inconsciente e involuntario y, como hemos visto, se puede eliminar voluntariamente. Generalmente no se sabe muy bien cuando ni porqué se decide realizar ciertos gestos y no otros, pero en cualquier momento se puede decidir, de forma consciente, no hacerlos o intentar controlarlos.

El movimiento es muy similar al el que realizan los hinchas de futbol u otros deportes, lo que nos hace preguntarnos por la relación entre música y deporte, tanto a nivel individual como grupal. Hay que tener en cuenta que el *streetpunk* y el Oi! son subestilos musicales ligados históricamente desde sus orígenes en Inglaterra a los aficionados al futbol. En la ciudad de Barcelona es igualmente así, y los conjuntos que practican estos estilos de música hablan a menudo de sus aficiones futbolísticas en sus canciones. Pero el movimiento de levantar los brazos o el brazo es también utilizado, aunque con menos frecuencia, en otros géneros como el *hardcore-punk*, el punk o el *heavy-metal*, donde la conexión entre género musical y afición deportiva no es tan clara o visible.

Sobre el tema de la expresión de sentimientos asociada a levantar los brazos, Tracy y Matsumoto (2008: 11655) en un estudio de cariz funcionalista relacionan este movimiento que realizan los deportistas al ganar una competición con el orgullo de haber ganado, con el éxito, exponiendo que son movimientos presentes desde la infancia, panculturales y probablemente innatos. Estos son aspectos que esta tesis no trata al estar fuera de sus objetos y objetivos de estudio. Pero podemos pensar que, de forma en cierta manera parecida, el fan tiene ese sentimiento de orgullo y afirmación, de pertenencia al colectivo de personas que se sienten íntimamente ligadas a un club deportivo, a un grupo o escena musical, en un caso y otro caso elementos compartidos que sirven y ofrecen la posibilidad de experimentar una afinidad, y dar fundamentos

para una identidad colectiva, así como elementos en el proceso de identificación individual.

### *El instrumento imaginado*

El *air guitar*, la gestualidad que imita el acto de tocar una guitarra eléctrica interpretando rock, es una práctica bastante común en el rock y especialmente en los géneros relacionados con el *metal*, aunque es una actividad poco frecuente en los conciertos de punk y *hardcore*, según nuestras observaciones. La mimesis de la ejecución de instrumentos musicales tiene una larga tradición, y podemos rastrear sus orígenes en las pantomimas, el cabaret y a otras formas de *performance* teatral (McDaniel, 2018: 810-814).

El movimiento mímico de *air play* —tocar un instrumento simulando una *performance* musical sin el instrumento en sí— más común en el punk y el *hardcore*, aunque también escasamente realizado según nuestras observaciones, es el *air drum*, la imitación de los gestos de un baterista —“intento hacer la batería, a mí me flipa la batería”, nos dice Edgar—. En el punk y el *hardcore* la imagen del guitarrista virtuoso o la técnica instrumental, como hemos comentado, no son tan apreciadas como en otros géneros musicales enmarcados dentro del macrogénero del rock, ni la guitarra eléctrica, aún su importancia, tiene un papel tan significativo y central. Esto nos lleva a considerar que, según que géneros y escenas musicales y según qué manera de dar significados a la *performance*, son más o menos frecuentes unos movimientos imitativos que otros, o dicho de otra manera vemos que se prefiere imitar determinados instrumentos musicales y no otros, lo que nos señala significados y características asignados por los imitadores a lo imitado y lo no imitado.

La mimesis ejecutora, más que una representación fidedigna de los movimientos productores del sonido, los movimientos técnicos de los músicos y de la gestualidad que les acompaña (Jensenius, 2007; Lopez Cano, 2005, 2008, 2014), es una reproducción *aproximada*, basada en la imagen mental que la persona que la realiza tiene de los movimientos productores, en interacción con el sonido que escucha en ese momento (Jensenius, 2007: 62). Esta imagen mental convertida en movimiento corporal es producto tanto de la concepción empírica y cultural que la persona tiene sobre el sonido y la manera de efectuarlo —por ejemplo, la idea de que al golpear más fuertemente varía la dinámica del sonido— como de su experiencia visual y sonora de cómo realmente tocan los bateristas o guitarristas.

Podemos poner en relación a la mimesis gestual con la teoría motora de la percepción, según la cual cualquier impresión sensorial que procesamos está asociada a nuestra concepción de cómo es producida corporalmente, por lo que al escuchar música imaginamos y en ocasiones simulamos —de diferentes maneras y grados— el movimiento corporal productor del sonido. Así, la persona en el concierto, al escuchar la música y basándose en cómo la entiende y en sus conocimientos de su producción corporal, puede imitar los movimientos corporales involucrados en esta producción (Godøy et al., 2016: 6).

Las interacciones corporales comentadas son situaciones en que los cuerpos se afectan entre sí, unos a los otros, afectos que son, como expone Duff, medios a través de los que la subjetividad se constituye (2010: 12), y con ella, la identidad individual, ya que la subjetividad, como hemos comentado anteriormente, es central en el proceso de identificación individual. Esta afectación, al ser mutua, y al realizarse a través de movimientos generalizados, comunes entre parte de los miembros del público, igualmente tiene un papel en la construcción de una identidad colectiva.

#### 5.4 Conclusiones sobre el movimiento corporal en la *performance* musical

Las personas tratadas en esta investigación conocen el poder del movimiento corporal de las personas músicas para afectar y comunicar a las otras participantes en el concierto, sean músicas o formen parte del público. Igualmente son conscientes del importante papel del movimiento y el comportamiento corporal del público para el desarrollo del concierto, capaz de influir en su manera de experimentarlo, de vivir el concierto y valorarlo.

Los gestos y movimientos corporales que son interpretados por la persona perceptora pueden ir desde movimientos considerados por la persona que los realiza como involuntarios y no transmisores de información a través de los sentidos, como serían por ejemplo los que hemos denominado posturas tensantes en los músicos, hasta acciones corporales emblemáticas totalmente deliberadas, como blandir en alto el puño cerrado siguiendo un ritmo, que en el contexto de nuestro estudio y en la escena EBPHC expresa fuerza y la aprobación de lo escuchado. En cuanto al significado o el afecto transmitido por el movimiento corporal, no está unilateralmente o totalmente producido y controlado por la persona que lo realiza, sino que la persona que lo percibe puede dar

significados diferentes y amplios a las intenciones de la persona que los efectúa. Así, y como hemos visto, el movimiento corporal de cerrar los ojos al tocar durante un periodo más o menos largo de tiempo es interpretado generalmente por el público como señal de concentración, de atención extrema en lo que se está haciendo, y si mientras que para algunas personas músicas es una acción deliberada realizada con el fin de limitar el rango de sensaciones percibidas, para otras es un gesto realizado de forma involuntaria y refleja, sin objetivo claro.

Más allá de las diferencias en la interpretación de un movimiento, la conveniencia de su empleo puede ser motivo de diferencias de opinión, así como elemento diferenciador entre escenas musicales. Así, los *movimientos comunicativos* o voluntariamente expresivos de las personas músicas durante la performance enmarcada en la EBIL son generalmente considerados superfluos por estas, ya que los consideran innecesarios al ser el sonido el elemento fundamental y preferente en la interacción, aunque para algunos informantes la comunicación gestual entre las personas músicas más que necesaria o innecesaria es inevitable e inconsciente. Por su parte, los miembros de la EBPHC generalmente consideran a estos movimientos comunicativos como una herramienta más en el desarrollo de la *performance*.

El movimiento del público, o mejor dicho un tipo determinado de movimiento y las posibles normas implícitas que sigue son igualmente significativos y un criterio de identificación basado en la diferenciación con respecto a otras escenas o a subgrupos dentro de la misma escena al ser elementos coincidentes o similares entre los miembros de una escena tanto en su realización como en su interpretación. Así, en los conciertos de la EBIL el momento del aplauso y qué aplaudir sirve como elemento diferenciador con otras escenas y géneros musicales, especialmente con el jazz. Cumplir con las normas implícitas que rigen el concierto en la EBIL, así como cumplirlas en referencia al silencio y a la movilidad controlada del público con el fin de crear un ambiente que facilite la *performance*, conforma un “nosotros”, una comunidad de semejantes tanto en el cumplimiento de estas normas como en la realización *en común* de las prácticas corporales promulgadas

Algo similar ocurre en la EBPHC con respecto al baile *mosh* y a su práctica, tanto criterio diferenciador entre las personas implicadas en el subgrupo o subescena del *hardcore Young crewd* y el resto de personas implicadas en la EBPHC y como criterio de similitud entre las personas que lo practican; o a la tendencia en toda la EBPHC de

trastocar la organización espacial del concierto considerada usual a través de prácticas corporales como por ejemplo el *stage diving*, con su ocupación temporal del espacio de *performance* por el público, o al mezclarse con el público y/o cederle el micrófonopor parte de los músicos y las músicas. Esto es tanto una alteración de las prácticas habituales de la *performance* musical como una ruptura de la división platea/espacio en el concierto

Nos encontramos con opiniones dispares sobre la incorporación al repertorio gestual de los músicos y las músicas de *movimientos indexicales traductores e interpretativos*, así como *exhibitorios* (ver anexo II), desde el apuntar con la guitarra al público imitando disparos mientras se tocan determinadas notas a ciertos movimientos de las manos de un pianista. Estos son movimientos acompañantes pero no productores del sonido que pueden ser tanto innatos como aprendidos y que exteriorizan la música, trasladando aspectos estructurales, melódicos y rítmicos, así como la voluntad expresiva, interpretativa y dramática de las músicas y músicos, y que mediante su reiteración pueden formar parte del repertorio gestual individual y de los *personajes de performance* de las personas músicas.

La disparidad de opiniones también se da entre los músicos de punk y *hardcore* al tratar la adquisición consciente de algunos movimientos. En la escena de la improvisación una parte importante de los músicos no consideran importantes o significativos a estos gestos indexicales y exhibitorios, aunque generalmente son conscientes de que los realizan, que son vistos y que en esta escena en la mayoría de casos son adquiridos inconscientemente. Entre los músicos de punk y *hardcore* las opiniones oscilan entre las de una minoría que considera a estos movimientos elementos de la *performance* a ensayar y que se planifican durante el ensayo, a las más comunes que afirman que son elementos que surgen entre otros muchos espontáneamente en el ensayo, pero que se van repitiendo, a veces de forma consciente y otras veces inconscientemente, y probando su efectividad, hasta incorporarse al repertorio de movimientos corporales, en un proceso enactivo. Tanto en un caso como en otro su práctica reiterada les acaba confiriendo un cierto automatismo.

Como hemos observado, no hay grandes diferencias entre las mujeres músicas y los hombres músicos en sus movimientos corporales durante la *performance* en ninguna de las dos escenas, ni entre el público de la EBIL. Sí que hay diferencias entre hombres y mujeres del público de la EBPHC en su implicación en ciertas acciones corporales,

especialmente las que suponen contacto físico y acción colectiva. En cuanto a la proporción entre mujeres y hombres, en las dos escenas y en más de tres cuartos de los eventos observados, los hombres eran bastante más numerosos. Más allá de este hecho cuantificable y de sus posibles causas, comentadas en el capítulo anterior, es remarcable que según las personas informantes la situación ha ido cambiando en el tiempo, por una parte por un aumento —lento— de las mujeres en las escenas tratadas, pero también, en lo que entendemos central para esta tesis, por los cambios en sus acciones corporales durante el concierto, tanto colectivas como individuales.

Hemos visto que algunas de estas acciones corporales pueden formar tanto parte de la identidad individual —tanto como atribución externa que como autoidentificación—, basándose en la percepción de su realización reiterada por una persona, como parte de una identidad grupal, como es el caso de los movimientos de cabeza o pies en los conciertos enmarcados en la EBPHC siguiendo el ritmo musical, en *entrainment*—aunque no restringidos ni mucho menos a esta escena ni a estos géneros musicales—, movimientos individuales a veces inconscientes, pero que al ser repetidos por diferentes personas al unisonó crean un “nosotros” y un “ellos” —especialmente al ser observadas desde el exterior—en cuanto sentimiento de pertenencia al grupo. Por otra parte, estas acciones corporales son aprendidas en su mayor parte, consciente o inconscientemente. Esto nos lleva a que en muchos casos tienen un origen en ocasiones más o menos rastreable en el tiempo y en el espacio —como por ejemplo la instauración paulatina durante el s. XVIII del concierto como actividad promovida por la burguesía y las acciones o inacciones corporales asociadas a la escucha actual de música culta, o el más comprobado origen del *mosh* en los EEUU de finales de la década de los años 80 y su implantación en Barcelona una década más tarde— y a que, como “técnicas corporales” maussianas que son, son parte de una tradición.

Ciñéndonos a los movimientos y acciones corporales que pueden entenderse como criterios identificatorios de una identidad colectiva, de una identidad de escena musical, practicados o entendidos por aficionados y no aficionados como inherentes a la escena musical misma, decir que tienen que poseer la propiedad constitutiva de ser reiterados por un grupo de personas en diferentes momentos, preferentemente al unísono y deliberadamente. Podemos hablar de la acción de aplaudir de los aficionados a la improvisación, o de la de recoger a alguien que se ha lanzado desde el escenario, entre otras. Más allá de esta idea “visible” de una reiteración o una mimesis generalizada hay

otro factor, la realización de estas actividades en grupo, creando un “nosotros”, aun eventual, lo que ayuda en cierta forma a llenar o a enraizar esta identidad de escena acotada —entre otros factores— por los movimientos corporales como criterios de identificación basado en la similitud y la diferencia y en un sentimiento de pertenencia.

## Capítulo 6. Conclusión



## Capítulo 6. Conclusión

En esta conclusión exponemos el cumplimiento del objetivo principal y de los objetivos secundarios de esta investigación, para seguidamente realizar una revisión comparativa y crítica entre las escenas musicales locales tratadas, los conciertos realizados en estas escenas y las posturas, movimientos y acciones corporales realizados en estos conciertos. Con esta revisión comparativa, que por otra parte ha vertebrado toda la tesis, mostramos la especificidad de los elementos comparados, así como los elementos en común que nos permiten realizar generalizaciones. Finalmente, exponemos las principales aportaciones de esta tesis y las futuras líneas y desarrollos de investigación que ofrece.

### *El cumplimiento de los objetivos de la investigación*

El objetivo principal de esta tesis se planteó como la comprensión del papel de los movimientos, gestos, acciones y posturas corporales realizados en la *performance* y su relación con el proceso de identificación individual y colectiva. En relación con este objetivo general, quisiéramos exponer primero que la casuística de la actividad motora y postural del cuerpo relacionada con lo musical pero no involucrada en la producción de sonido y realizada en la *performance* musical, el concierto, es muy amplia. Por otra parte, basándonos en los casos etnográficos analizados, consideramos que el significado de los movimientos corporales, aun en aquellos más estereotipados y cargados de significado para la persona que los realiza —como son por ejemplo los emblemas— está principal aunque no únicamente constituido por la persona perceptora. Esta les puede dar un significado más o menos diferente al que les ha querido dar la persona productora, así como ser afectada por estos movimientos de maneras que la persona realizadora no pretendía, como hemos visto. En suma, todo movimiento corporal tiene la propiedad de poder ser significativo para y significado por la persona que lo percibe, aún ser realizado con fines instrumentales o de forma inconsciente y sin la intención de que sea observado.

En otro orden de cosas, la mayoría de los movimientos, acciones y posturas corporales tratados en esta investigación presenta una característica que entendemos esencial para la utilización de un movimiento o acción corporal como criterio identificatorio individual y colectivo, la reiteración de su realización en el tiempo y en diversos lugares, sea por una persona o por un conjunto de personas.

Como hemos comentado al referirnos a las personas músicas, ciertos movimientos, posturas y “maneras de estar” corporales que estas realizan a fuerza de ser reiterados se consideran idiosincrásicos y distintivos de una persona pasando a ser parte de su repertorio corporal individual y con ello siendo utilizados para su diferenciación. Los movimientos que son parte del repertorio corporal de las personas músicas pueden ser parte de la personalidad o personaje adoptado —una adopción que en la mayoría de las ocasiones presenta un alto grado de inconsciencia— en el acto de tocar ante un público, en la *performance*, y por ello de su actitud, entendida esta como expresión corporal y como atribución por otras personas, y por otra parte componente de su proceso de identificación individual.

En este proceso de identificación individual el movimiento corporal puede ser un criterio de identificación tanto claramente diferenciador —“lo que uno hace y los otros no” y viceversa— como central en un criterio basado en la similitud. Esta similitud —“lo que uno hace es similar a lo que otros hacen”— es un elemento de identificación personal en cuanto posible categoría a conformar una identidad individual poliédrica, en la que los elementos comunes con otras personas son fundamentales.

Por otra parte, la similitud entre los movimientos de diferentes personas en diferentes conciertos y la percepción de esta similitud por ellas mismas o por terceras personas hace que un movimiento corporal que forma parte del repertorio corporal de estas personas sea considerado inherente y característico al grupo de personas que lo realiza, idiosincrásico con respecto a este grupo, y un criterio de identificación mediante la comparación y la clasificación que tienen como base a la diferenciación —con respecto a unos “otros”— y a la semejanza— un “nosotros”, aun limitado temporalmente en nuestro caso al concierto—, tanto en su praxis y sus elementos perceptibles como en los significados atribuidos. Hemos denominado a estos elementos comunes en los repertorios corporales de diversas personas con un gusto musical similar como género corporal.

Estos movimientos y posturas corporales adquiridos y realizados habitualmente por diversas personas miembros de una escena musical pueden pasar a ser parte del género corporal de la citada escena, estrechamente ligado al género musical. A la inversa, al implantarse un género musical entre un grupo de personas, puede traer consigo determinados movimientos que son parte de su género corporal y que pasarán al repertorio corporal de determinadas personas.

Las posturas y movimientos corporales considerados característicos de una escena musical llevan consigo un conjunto de ideas, significados y normas conocidas por los miembros de la escena que les dota de significados amplios como criterios de identificación. Con esto no queremos decir que todas las personas miembros de una escena musical realizan en un concierto un mismo movimiento. Un movimiento corporal puede caracterizar a un grupo de personas aunque solo sea realizado por una parte de ellas, en una especie de sinécdoque o generalización que incluso puede dar una identificación nominal a todo el grupo.

En nuestra investigación hemos dado especial importancia al análisis de estos movimientos generalizados entre un grupo de personas en referencia a su papel como criterios de similitud, diferenciación y clasificación (Jenkins, 2008). La potencialidad de estos movimientos y acciones corporales realizados de forma similar por diversas personas como criterio de identificación interna y clasificación externa aumenta si esta realización es simultánea entre diversas personas. Entre estos movimientos y posturas realizados individualmente —pero de manera sincrónica con otras personas— estaría por ejemplo mantener una postura de escucha concreta, aplaudir de forma implícitamente regulada, seguir el ritmo de la música con la cabeza o con el pie conjuntamente con otras personas, o realizar pasos de baile *mosh*, entre otros.

Realizar movimientos y acciones corporales de forma individual pero similar a otras personas da pie al sentimiento de pertenencia de la persona que los realiza al grupo de personas que realizan —en mayor o menor medida— las mismas acciones y movimientos. Esto se ve incrementado especialmente si estos movimientos se realizan de forma simultánea y siguen un ritmo común. El sentimiento de pertenencia, y más concretamente de un vínculo de compañerismo —referente al sentimiento existente entre un grupo de personas con un fin en común— y conjunción es más habitual que surja y que sea más profundo en circunstancias en que las acciones corporales se realizan en equipo y en las que la colaboración es necesaria. Concretamente, hemos registrado y analizado acciones corporales y bailes del público —como el pogo, el *crowd surfing* o el *stage diving*— que necesitan una cierta voluntad compartida y ser realizadas en equipo de forma cooperativa para su desarrollo correcto y sin riesgos, y que a su vez producen una sobreexcitación colectiva y una forma de conciencia grupal afectiva.

### *El desarrollo del concierto*

Nuestro primer objetivo secundario era comprender como estas prácticas corporales afectan al desarrollo del concierto. En este sentido quisiéramos decir que a su vez el concierto, mediante su realización y mediante las prácticas corporales que en él se realizan, transforma y resignifica el momento y el lugar de su desarrollo, e igualmente es modificado por estos. Por otra parte, de forma similar a como el concierto convierte al espacio donde acontece en un *lugar* que es parte de la escena musical, el concierto es el episodio en que los movimientos, acciones y posturas corporales de los participantes se entienden como parte de la escena musical, de “lo que se hace” en la escena, y donde las personas se conjuntan —se unen, se coordinan armónicamente— y ponen en práctica corporalmente su compatibilidad, creando escena.

El mismo concierto está condicionado por las prácticas kinésicas de los participantes, aunque estas se se restrinjan o se pretendan sin significado. Ejemplo de esto es la práctica corporal de una persona música que evita moverse o interpelar al público, lo que se integra en su *personaje de performance* (Auslander, 2006) y con ello es parte de su actitud, o las personas aficionadas a la improvisación libre que permanecen estáticos con el fin de evitar romper con su movimiento la concentración de las personas músicas —que por su parte evitan las prácticas corporales denotativas— o del resto del público, considerada esencial.

Más allá de la influencia del *personaje de performance* de las personas músicas entre las músicas y músicos que tocan con ellas y en el público, afirmamos que el mismo público performa, afectando a las personas músicas y a sí mismo en una retroalimentación externa entre músicos y público e interna entre miembros del público presente en las dos escenas, aunque está más limitada a lo perceptual y cognitivo en la escena barcelonesa de la improvisación. Existe una atención y concentración del público que es percibida por los músicos, y estos tocan de forma diferente si lo que perciben es ruido y desinterés. Por otro lado, hay que tener presente que el aplauso en los conciertos de improvisación libre se produce exclusivamente al final de la *performance*, por lo que al contrario de por ejemplo el jazz y sus aplausos de los solos instrumentales, esta reacción a la música no tiene un efecto inmediato sobre la *performance*.

En otras palabras, las practicas corporales del público, especialmente en la escena barcelonesa del punk y el *hardcore*, incrementan la conjunción entre las personas miembros del público y las personas músicas y entre el mismo público, lo que provoca

el aumento gradual de la excitación colectiva y de la capacidad afectiva del concierto. Este fenómeno, que repercute en el desarrollo del concierto, es sobradamente conocido en las escenas, e influye a los participantes del concierto en cuanto a la manera de experimentarlo, de vivirlo, y de valorarlo.

La producción de estas acciones y bailes en los conciertos de *hardcore* y punk configura una estructura espacial basada en cuestiones etarias y de género. En el *pit*, también en el grupo de personas que recogen a las personas que hacen *stage diving* o en las que levantan a una persona en la práctica del *crowd surfing* es donde se da la mayor cantidad de hombres jóvenes adultos de 25 a 35 años, que irá disminuyendo más o menos gradualmente al alejarnos de la zona de realización de estas prácticas, mientras aumenta el número de mujeres y de hombres de más edad. Se producen fenómenos similares de distribución espacial en los lugares donde ocurren estas actividades colectivas, con un aumento del número de mujeres y de personas adultas a medida que nos alejamos del escenario y del centro de la sala. Existe una relación entre la situación espacial del cuerpo en el lugar de conciertos y las clasificaciones basadas en cuestiones de género y etarias, con un alto grado de subjetividad y autoclasificación, pero también de imposición de categorías y determinaciones sociales a través del mismo movimiento corporal y el emplazamiento.

Los movimientos realizados en el concierto son acciones transformadoras de la realidad, performativas, mientras que los conciertos son eventos igualmente y performativos. Ciertos movimientos *actúan* la identidad tanto individual como colectiva al mismo tiempo que sirven de criterios identificadores. Los conciertos, además de ser el marco temporal y espacial de esta actuación, transforman la realidad y afectan a los participantes. Hay que subrayar que la asistencia a conciertos enmarcados en una escena musical tiene un papel por sí mismo como elección diferencial de ocio y de gusto musical en el proceso identificatorio individual. Igualmente, la experiencia de estar en copresencia física, en conjunción con otras personas en el concierto, construye una comunidad basada inicialmente en la existencia de intereses comunes y limitada al tiempo del concierto, pero que potencialmente puede trascender al mismo concierto e ir reforzándose a través de las interacciones y los conciertos sucesivos.

Por otra parte, una cuestión que ha surgido reiteradamente en la investigación es la existencia de ciertas normas que restringen o regulan la realización y percepción de determinados movimientos durante el concierto. Algunos ejemplos son las normas y

“maneras correctas” de formar parte del público del concierto de improvisación musical, que exigen quietud corporal y silencio, una actitud de circunspección que en caso de infracción puede ser sancionada verbalmente por el resto del público y por las músicas y músicos. Las normas tácitas y “maneras correctas” de realización se aplican igualmente en esta escena los aplausos, que contrastan con la manera idiosincrásica de aplaudir en los conciertos de jazz, muy ligada a la idea de celebrar el “solo” instrumental, mientras que en la práctica improvisadora en grupo la idea de “solo”, de una interpretación en solitario que haga sobresalir a una persona música del conjunto, no existe. O mejor dicho existe y toda persona música o miembro del público la conoce, pero no se aplica al no considerarse correcto, ya que predomina la idea de una organización no jerarquizada entre las personas músicas.

Así mismo, en las acciones corporales realizadas por el público en los conciertos de punk y *hardcore* las normas implícitas se reflejan especialmente en las acciones realizadas en grupo, por ejemplo el baile pogo donde hay un cierto control sobre la agresividad considerada excesiva y se propugna la solidaridad y la ayuda mutua, o el *crowd surfing*, en el que se promueve una manera de mantener a las personas en alto que no atente contra su dignidad personal o contra su labor si es una persona música. Por otra parte, estas acciones —tanto la quietud entre el público de improvisación y su característica manera de aplaudir como las prácticas corpokinésicas del público de punk y *hardcore*— son criterios de identificación basados tanto en la similitud como en la diferencia, y utilizados tanto en la autoidentificación como en la identificación exterior. Esta utilización como criterios de identificación no se refiere únicamente si se realizan o no estos movimientos, sino también a si se realizan siguiendo o no estas normas.

#### *El origen y propagación de los movimientos estudiados*

Nuestro segundo objetivo secundario era la determinación del origen de estos movimientos y sus condiciones sociohistóricas de producción y propagación. Esta determinación se ha logrado para algunos movimientos corporales concretos realizados en conciertos de la escena barcelonesa del punk y el *hardcore*, movimientos y acciones corporales de los que se ha establecido un origen más o menos alejado temporal y físicamente de la escena citada. También hemos comprobado que, en un marco temporal amplio, los movimientos corporales que se considera forman parte de un género corporal y por ende de una escena musical pueden aparecer y desaparecer en el tiempo,

llegando a reaparecer bajo la forma de revival, con los cambios subsecuentes en su significado, tanto para las personas que los realizan como para las que los perciben.

Establecer unos orígenes concretos para el comportamiento y las posturas corporales de las personas músicas y el público en los conciertos de improvisación libre es bastante complicado. Únicamente podemos conjeturar que las restricciones del movimiento del público y de las posibilidades expresivas del movimiento de las personas músicas están relacionadas con la idea de una “música culta” que necesita concentración para su escucha, algo requerido y considerado indispensable desde el s. XVIII por este tipo de música, aunque en la actualidad una parte de la música culta occidental por antonomasia, la clásica, dada su pérdida de público y su necesidad de rejuvenecerlo intenta evitar esa imagen de seriedad.

En la escena del punk y el *hardcore* hay un origen anglosajón generalizado de estas acciones corporales —pogo en Inglaterra, *mosh* en EEUU, por ejemplo— y una implantación posterior en las escenas locales. El origen de algunos de estos movimientos y acciones corporales se ha podido conocer a través de las fuentes bibliográficas y las investigaciones anteriores sobre el tema. En cuanto a su implantación en la escena local barcelonesa, hemos averiguado detalles a través de los informantes más veteranos, y en ocasiones a través de documentación gráfica. En suma, podemos apuntar y relacionar aspectos del trayecto espacial, temporal e interpersonal de algunos de estos movimientos, y sus reinstalaciones y reconfiguraciones al contexto cambiante.

Pero, más que fechas y lugares de creación e implantación, la investigación nos ha permitido analizar cómo ciertas acciones corporales se trasladan en el espacio en un período temporal más o menos largo, en un primer momento a través de la mimesis de las *performances* de grupos internacionales o del público original de estos grupos, tanto al observar *in situ* los movimientos y acciones corporales en conciertos en directo como a través de imágenes fotográficas y videográficas. Los movimientos corporales característicos de una escena tienen una “historia” narrable —y en muchos casos registrada en imágenes— de sus cambios y transformaciones, en la que pueden dejar de ser populares para aparecer años más tarde con otros significados adquiridos, o pueden ser realizados en el contexto de una escena musical basada en un género musical diferente al género musical con que originariamente estaban relacionados.

### *La adquisición personal de movimientos, acciones y posturas corporales*

Nuestro tercer objetivo secundario era conocer como estos movimientos y acciones corporales no instrumentales, no productoras de sonido, se adquieren por y se propagan entre las personas, sus condiciones de aprendizaje y adquisición. Sobre esta cuestión, decir que estos movimientos pueden ser innatos —como seguir un ritmo, o mejor dicho la capacidad de seguir un ritmo— o aprendidos —como seguir ese mismo ritmo de una forma culturalmente determinada—. En este último caso el aprendizaje puede basarse en la imitación, y esta ser consciente o inconsciente. La imitación inconsciente, la emulación involuntaria —en su primer momento, ya que posteriormente puede hacerse consciente e incluso ser voluntariamente eliminada— se realiza generalmente teniendo como modelo a una persona o a personas influyentes para la persona emuladora.

Por otra parte, hay casos en que, aun conociendo su potencial comunicativo y expresivo, la idea de aprender conscientemente un movimiento corporal no instrumental para su exhibición ante un público —por ejemplo una acción corporal con un fin más o menos explícitamente comunicador o voluntariamente expresiva para las otras personas músicas o para el público— no está dentro de lo considerado apropiado a los criterios estético-musicales de la escena, una opinión extendida entre la mayoría de las personas músicas de la escena barcelonesa de la improvisación libre.

De forma totalmente distinta, para la mayoría de las personas informantes músicas de la escena barcelonesa del punk y el *hardcore* ver el comportamiento corporal de otras músicas y músicos, así como la interacción entre personas músicas y público, les ha influido en la realización de sus movimientos en el espacio de *performance*, aunque por sus comentarios más en el “cómo estar”, en su *actitud*, que en movimientos concretos. Este aprendizaje, producido generalmente durante sus primeros contactos con la escena del punk y el *hardcore*, se realiza básicamente a través de la asistencia a conciertos, de manera kinestésica y enactiva, y ocasionalmente a través de grabaciones audiovisuales de conciertos, un aprendizaje observacional.

Un movimiento corporal se incorpora al repertorio gestual individual de una persona música de diversas formas, además de la imitación inconsciente comentada. Puede ser una introducción deliberada, incluso se puede planificar la acción corporal en el ensayo, como han comentado algunos músicos y cantantes. Otra forma de incorporar un movimiento o postura corporal como repertorio individual es que este surja de manera no predeterminada, accidentalmente, durante la actuación o el ensayo, y que, dado que

parece que es efectivo y coincidente con lo que quiere expresar el grupo o la persona música, se vaya perfeccionando a la vez que incorporando a través de la enacción y la reiteración en los siguientes ensayos y conciertos como parte del personaje de *performance*. Tanto en uno como en otro caso, las acciones van adquiriendo con la práctica reiterada una cierta autonomía de la voluntariedad y un cierto grado de automatización, convirtiéndose en movimientos voluntarios automatizados.

*El papel de la actividad corporal kinésica y postural en la construcción y conservación de un sentimiento de pertenencia*

Realizar movimientos similares en grupo, o mantener una forma determinada de escucha individual que conlleve una postura o movimiento característico similar a otras personas que tienes a tu lado, da pie a un sentimiento de pertenencia y afinidad al grupo de las personas que realizan estos movimientos o adoptan estas posturas corporales, pero también a las personas que los perciben sin realizarlos, ya que son considerados parte característica y significativa del concierto y de la escena musical. La producción de estos sentimientos de pertenencia y afinidad se incrementa tanto en su expansión entre las personas como en su profundidad e intensidad subjetiva si la atención está focalizada hacia el mismo interés —en nuestros casos un género musical o una de sus plasmaciones físicas y experienciales, los conciertos—, y especialmente si estos movimientos están sincronizados y/o siguen un ritmo. Igualmente, los sentimientos de pertenencia y afinidad, y más concretamente de compañerismo, referente al sentimiento entre los miembros de un grupo de personas de tener un *fin en común*, es más fácil que surja en circunstancias en que la acción corporal se realiza en equipo y en las que la colaboración es necesaria en un grado u otro.

Concretamente, hemos registrado y analizado cómo acciones y bailes del público — como el pogo, el *creew surfing* o el *stage diving*— que requieren ser realizadas en equipo de forma cooperativa y cierta voluntad compartida, así como niveles determinados de compactación entre los cuerpos de las personas involucradas para que su desarrollo sea correcto y sin riesgos, producen una sobreexcitación generalizada y una forma de conciencia grupal no conceptual. Esta sería una forma de conciencia durkheimiana colectiva temporal no necesariamente conceptualizada en el momento mismo del concierto que puede ir incrementándose y convirtiéndose en más duradera a través de la realización sucesiva de conciertos.

### *Similitudes y diferencias entre los objetos de estudio. Especificidades y generalizaciones*

Los objetos de estudio que son tratados en esta tesis, los movimientos corporales no productores de sonido, pero relacionados de una forma u otra con la música, el concierto, y las escenas musicales locales, presentan en las dos escenas tratadas una relación correlativa y contextual. Las escenas musicales locales tratadas no existirían si no hubiera conciertos contextualizados en ellas, lo que no significa que otras escenas de diverso tipo no puedan existir sin conciertos. A la inversa, no habría conciertos sin el contexto de la escena y sus elementos inherentes, como el género musical, un colectivo de personas, un conjunto de ideas en común y unas infraestructuras físicas, entre otros.

Igualmente, si no hubiera conciertos —eventos y *performances* regidos por la copresencia e interrelación corporal de músicos, músicas y público— la realización de estos movimientos, acciones y posturas corporales, así como su percepción, no serían posibles. Y, a la inversa, sin estos movimientos y posturas —si fuera posible—, únicamente con los movimientos instrumentales productores de sonido y los múltiples movimientos no relacionados de ninguna forma con la música, “amusicales”, que se realizan en un concierto, este no tendría ni las características performativas y la calidad performativa que tiene ni el potencial significativo de la combinación de música y movimiento corporal.

Aún las diferencias patentes entre los movimientos y acciones corporales en las dos escenas, un elemento común entre ellas es la estimación más o menos generalizada entre personas músicas y público de las dos escenas de que estos movimientos tanto en su misma práctica como el significado dado a esta influye a los otros participantes en el concierto, y con ello al mismo concierto. Esto en el caso del concierto de punk y *hardcore* se considera obvio, pero presenta matices en el concierto de improvisación libre, en el que el movimiento del público se reconoce principalmente como un elemento que puede afectar negativamente a las personas músicos dificultando la concentración, así como la escucha atenta y concentrada del mismo público.

Las personas músicas improvisadoras saben el potencial significativo y expresivo de sus movimientos corporales, pero por propia elección y basándose en sus concepciones sobre la improvisación y las relaciones en el seno de un grupo de músicos y músicas prefieren no considerarlo como elemento expresivo destinado al público y en muchos casos evitan toda percepción del movimiento de los otros músicos copartícipes en la

*performance*. Para el público de improvisación este movimiento es siempre percibido y valioso para la significación y la estimación de la práctica improvisatoria musical y el concierto.

Por otra parte, existe una serie de normas implícitas tanto en una como en otra escena, aunque son diferentes. En la improvisación libre la norma más o menos generalizada — ya que como hemos visto hay excepciones significativas— es no influir si no es mediante la música a las personas participantes en el concierto. Esto se puede poner en relación con la pretensión presente en casi todos los conciertos contextualizados en la escena barcelonesa de la improvisación de no basar las relaciones entre las personas músicas en la jerarquía entre ellas. Esta pretensión se refleja en el no aplaudir a “solos” o a una interpretación en especial durante el tema musical, lo que —además de interrumpirlo— remarcaría una preponderancia del o de lo aplaudido, y en el evitar las influencias y afectos entre personas músicas que no estén específica y únicamente relacionados con el sonido.

En la escena punk y *hardcore* barcelonesa las normas sociales tienen un componente más pronunciado de cooperación corporal. La falta de esta colaboración, por ejemplo al mantener el “nivel adecuado” de agresividad —que no produzca daños físicos a las personas pero suficiente para mantener un tono muscular y emocional concreto— al bailar pogo, al levantar y mantener a alguien sobre las cabezas del público, o en mantenerse a una distancia prudencial de otras personas al hacer según qué tipos de movimientos y pasos de baile *mosh*, tiene un efecto sobre el concierto, sobre cómo este se desarrolla y sobre la posibilidad de la creación de un sentimiento de pertenencia grupal, de un “nosotros”. Tanto en una como en otra escena estos movimientos regulados son utilizados como criterios de diferenciación con otras escenas o subescenas, y dan pie a ocasiones para el surgir de un sentimiento de pertenencia durante el concierto.

Las diferencias entre las maneras y causas de la kinesis corporal en estas escenas barcelonesas son numerosas y substanciales. Por ejemplo, la coordinación rítmica de estos movimientos con la música, muy presente en las escenas punk y *hardcore*, es inexistente —o casi inexistente— en la escena de la improvisación, principalmente por la escasa presencia en esta de elementos rítmicos claramente perceptibles y fáciles de seguir corporalmente. Pero las diferencias más importantes están en las distintas maneras de interpretar el movimiento corporal. En la escena del punk y el *hardcore* el

movimiento y las acciones corporales del público son elementos que en muchas ocasiones señalan el éxito y buen desarrollo del concierto. En la escena de la improvisación barcelonesa el movimiento del público idealmente no tendría que influir en la práctica improvisatoria musical, mientras que el movimiento corporal de las personas músicas es para el público un elemento sustancial a percibir ya que le ayuda a la comprensión de la música.

Además de esta diferencia en la utilización de las prácticas corporales durante el concierto, el mismo concierto presenta diferencias entre una y otra escena en cuanto a la manera de estar presente corporalmente en él. En la improvisación, el público está casi siempre en posición sedente y en silencio, y la interacción entre personas músicas y público está limitada mientras que en el concierto de punk y *hardcore* el público está de pie y la interacción corporal comentada es considerada imprescindible.

Otra diferencia significativa es la manera de ocupar el espacio por los cuerpos del público, constante y sin cambios en su densidad en el caso del concierto de improvisación, mientras que en el caso de los conciertos de punk y *hardcore* la ocupación del espacio está sujeta a cambios según el desarrollo del concierto a la vez que presenta generalmente algunas determinaciones en esta ocupación en referencia a cuestiones de género y etarias.

Las condiciones de producción de los conciertos y sus aspectos económicos no son tan diferenciadas, ya que tanto en una escena como en otra las prácticas DIY y basadas en la plurifuncionalidad de los participantes son habituales. También hay una similitud entre dos de los diversos tipos de lugares donde se realizan los conciertos, concretamente en los bares y salas de conciertos y en centros culturales municipales, aunque no se ha registrado en nuestro trabajo de campo ningún lugar donde las dos escenas coincidan en realizar sus actividades. Los otros lugares donde se realizan los conciertos corresponden a tipos diferentes, fundaciones culturales y centros de arte por parte de la escena de la improvisación y centros sociales ocupados y *casals* juveniles municipales por parte de las escenas del punk y el *hardcore*.

Ambas escenas se pueden considerar de forma laxa como *underground*, alternativas o alejadas de la corriente mayoritaria, del *mainstream*. Las dos escenas son incapaces de proporcionar si no es en casos particulares muy concretos beneficios económicos a los productores de bienes y prácticas culturales, y en especial a las personas músicas. Esto tiene una lectura —según nuestro análisis de los datos etnográficos— diferente en cada

escena: mientras que para la escena de la improvisación libre es un factor a tener en cuenta y que preocupa, dada la profesionalidad de las personas músicas, en buena parte de la escena del punk y el *hardcore* se entiende como normal, e incluso como deseable entre una parte de esta escena, ya que el *amateurismo* y la independencia que se pretende al no estar sujeto a los imperativos de la comercialización masiva son valores importantes.

Esto nos lleva a la concepción de estas escenas y al género musical en que se basan como “populares” o “cultas”. En las escenas de punk y de *hardcore* esto no produce tensión, ya que se sobreentiende que se basan en géneros “populares” aún los altibajos de esta popularidad a lo largo de su historia y en su distribución mundial (especialmente si se mide en el número de participantes). En la escena de la improvisación se produce una cierta contradicción en algunos aspectos. Mientras el género musical de la improvisación libre está claramente relacionado con la considerada música culta y su comportamiento corporal y su modo perceptual se atiene a esta consideración, en muchas ocasiones su práctica se realiza en lugares no destinados principalmente a este tipo de música, lugares más cercanos al consumo de cultura entendido como ocio y con unas condiciones en cuanto ambiente y comportamiento del público a veces consideradas no ideales o no óptimas. La práctica en estos lugares es aceptada por una parte importante de los miembros de la escena de la improvisación, mientras que es cuestionado por otra, ya que puede producir disonancias entre las personas músicas y un público esporádico que desconoce el modo de atención correcto y las normas implícitas a la *performance*.

En ambas escenas locales se practica la reflexión sobre la misma escena musical. En ellas abundan las personas que son altamente conscientes de la escena en la que participan y de sus problemáticas. Pero en la escena de la improvisación libre, por la naturaleza del mismo género musical y su condición de no aludir a ningún “idioma” ni elemento musical externos al mismo acto *in situ* de la *improvisación*, la autoreflexión sobre la escena o sobre el género musical y su evolución no se produce durante la *performance*, mediante la música. En las escenas del punk y el *hardcore* esta autoreflexión sobre la escena y el género musical está muy presente, ya sea por la utilización de versiones musicales en la *performance* musical o por los comentarios y críticas en algunos textos de canciones sobre cuestiones concernientes a la misma escena musical y consideradas negativas, como por ejemplo las críticas a prácticas

“comerciales” y “no auténticas”, o simplemente curiosas y tratables con ironía, como la proliferación de un subgrupo dentro de la escena musical.

Aparte de en esta posibilidad de reflejar la autoreflexión en la misma música y en las letras de las canciones, también hay diferencias en los medios donde expresar esta reflexión. En la escena de la improvisación el intercambio y discusión de opiniones sobre la misma escena se da principalmente en las relaciones cara a cara, en las conversaciones, esporádicamente en medios de comunicación como revistas especializadas o más generalistas, y aún más esporádicamente en eventos específicos, como mesas de discusión. En las escenas de punk y *hardcore* esta reflexividad está presente en las conversaciones cara a cara, en algunos programas de radio, y especialmente en los fanzines, webzines y páginas de Facebook dedicadas a la escena, donde las expresiones de opiniones personales sobre la misma escena son numerosas.

Esta reflexión motiva una concienciación de los problemas de cada escena local. En la escena de la improvisación barcelonesa, como hemos comentado, se es consciente de los problemas ocasionados por la utilización de lugares de ocio nocturno para la performance, así como de la problemática de la falta de público, aunque se da en cierta manera por hecho que esta es inherente al género musical. Por su parte, en las escenas de punk y *hardcore*, para las personas informantes el problema mayor es la falta de regeneración, de incorporaciones a la escena de personas jóvenes. Tanto uno como otro problema se consideran de difícil resolución.

Otro problema patente es la falta de integración de las mujeres en las escenas. En la escena de la improvisación libre, aún tener conciencia de la cuestión, no se ve la manera ni prácticas para su resolución. En las escenas del punk y *hardcore* por un lado se tiene constancia del incremento gradual de la presencia de mujeres en el concierto a lo largo de la existencia de la escena, y por otro en subescenas concretas —no en todas— es un problema que ha sido abordado sobre todo por las mismas mujeres, que han realizado prácticas como la organización de conciertos o tácticas corporales de resistencia, que buscan potenciar su presencia y producir lugares seguros para ellas donde poder expresarse corporalmente sin cortapisas.

#### *Las principales aportaciones de esta tesis y las futuras líneas de investigación*

Las aportaciones de la tesis son varias. Por un lado, nos permite profundizar en el papel del cuerpo, de sus posturas, acciones y movimientos en la construcción y representación

tanto de colectividades durante el concierto como, a una escala mayor, de comunidades basadas en el interés común en un género musical, a las que denominados y conceptualizamos como *escenas musicales*. Esto implica a su vez una reflexión sobre cuestiones centrales en la antropología como la comunidad, la identidad colectiva e individual, y el papel del movimiento corporal y el cuerpo en ellas.

Por otra parte, la investigación nos permite, en un momento de expansión de la mediación tecnológica en las interacciones sociales, tratar un tipo determinado de estas en las que predomina la presencia física de las personas más que una presencia mediada por lo textual, lo codificado, la tecnología de las comunicaciones u otros elementos, algo especialmente valioso dado que nos muestra las cualidades corpóreas distintivas de este tipo de interacciones sociales (Berardi, 2017). El concierto es un evento en el que abunda este modo de interacción, de conjunción basada en la corporalidad y en las múltiples relaciones y afectaciones que se producen durante la copresencia física.

En cuanto a las posibles nuevas líneas de investigación que esta tesis abre, por un lado, están las que se pueden considerar más relacionadas con una antropología de la música y con el estudio de las comunidades basadas en un gusto musical común, como por ejemplo el estudio de diferentes escenas musicales en diferentes contextos. Creemos especialmente interesante la posibilidad de investigar cómo un género musical con orígenes occidentales pero con una expansión internacional se ha asentado en zonas y contextos que generalmente y por diversos motivos, de económicos o tecnológicos a religiosos y culturales, se consideran no especialmente aptas para su desarrollo, como por ejemplo la escena del metal y del punk en África y en general en países considerados en vías de desarrollo, o la escena del hip-hop y la escena rockera en lenguas indígenas como el tzotzil, el maya y muchas otras. Los ejemplos son muchos y variados, así como la versatilidad y variabilidad del papel del cuerpo en esta implantación, teniendo en cuenta la diversidad cultural y social del tratamiento y significados dados a este.

Una segunda posible línea de investigación se centra en los eventos en los que la intercorporalidad es primordial —ya sean asambleas o partidos de fútbol— y las relaciones se basan en una copresencia física y en un “nosotros” temporal, ambos motivados por un interés y atención común sobre algún aspecto —de la necesidad reivindicativa al gusto por un deporte o un arte, entre otras muchas posibilidades—. Sin querer caer en el catastrofismo, creemos que estas situaciones, como señalan algunas

estadísticas aportadas, cada vez tienen menos presencia cuantitativa en la vida de las personas, dadas las nuevas —y no tan nuevas— maneras de comunicarse y de estar juntos, más basadas en la comunicación virtual y mediada, aún sin menoscabo del incremento de las posibilidades de reunión y asociación corporeopresencial que esta mediación tecnológica ofrece y dispone. Por ello, creemos interesante el estudio de situaciones en que las relaciones entre personas se realizan con una baja intermediación tecnológica.

Igualmente, creemos que el estudio de eventos que implican la combinación de la presencia corporal en concomitancia, la performatividad, la posibilidad de retroalimentación, el estado anímico entusiasta y vehemente y las reglas implícitas de control que hemos visto en los conciertos en directo, que son en sí y principalmente reuniones en las que la copresencia corporal de las personas y una cierta compatibilidad entre ellas es fundamental, implica una manera de convivir, aún temporal, especialmente valiosa. Es por este valor que abogamos por su estudio futuro.





## **Bibliografía**



## Bibliografía

- Àbalos, Olga (2013). “Cal trobar les esquerdes. Revisió de l’escena free jazz catalana”. *La Ruta del Jazz*, 2.
- Abraham, Ibrahim y Stewar, Francis (2017). “Punk and Hardcore”, en Partridge, C. & Moberg, M. (eds.) *The Bloomsbury Handbook of Religion and Popular Music*, 241-250. London: Bloomsbury Academic.
- Adorno, Theodor W. (1962). *Prismas*. Barcelona: Ariel.
- (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal, Madrid.
- Agamben, Giorgio (2010). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Aguirre, Ángel (1999). “La identidad cultural” en Aguirre, Ángel y Morales, José Francisco (1999) *Identidad cultural y social*. 1-77. Barcelona: Ediciones Bardenas.
- Aisa, Ferran (2016). “Jornades Llibertàries Internacionals”. *Catalunya*, 184 Acceso enero 2017 <http://www.revistacatalunya.cat/wp-content/uploads/2016/07/pdf184.pdf>
- Aisenson, Aida (1981). *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Albertine, Viv (2017). *Ropa música chicos*. Barcelona: Anagrama.
- Ambrose, Grace (febrero 2016). “Barcelona”. *Maximunrocknroll* 393:62
- Anderson, Ben (2009). “Affective atmospheres”. *Evolution, Space & Society* (2): 77-81. Acceso octubre 2016.
- <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1755458609000589>
- Anthias, Floya (2012). “Intersectional what? Social divisions, intersectionality and levels of analysis”. *Ethnicities* 13(1). Acceso mayo de 2019.
- <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468796812463547>
- Apiah, K. Anthony (2009). “Identidad, autenticidad, supervivencia. Sociedades multiculturales y reproducción social” en Taylor, Charles (2009) *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. 213-232. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, Arjun (1991). “Introducción: las mercancías y la política del valor”, en Appadurai, Arjun (ed.) (1991) *La vida social de las cosas*. 17-87. Mexico: Grijalbo.

Ardevol, Elisensa (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC*.

(2001). “Imatge i coneixement antropològic” *Anàlisis*, 27: 43-64. Acceso abril 2015 [https://www.academia.edu/704865/Imatge\\_i\\_coneixement\\_antropol%C3%B2gic](https://www.academia.edu/704865/Imatge_i_coneixement_antropol%C3%B2gic)

Ariño, Antonio (1998). “Festa i ritual: dos conceptes bàsics”. *Revista d’Etnologia de Catalunya* 13.

Assinnato, Maria Victoria y Pérez, Joaquín Blas (2012). “Improvisación musical y corporeidad. Acción epistémica y significado corporeizado”. *Epistemus*, 2. Acceso enero de 2016. <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Atton, Chris (2011). “Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre”. *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 23(3): 324–342. Acceso agosto de 2019. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1533-1598.2011.01296.x>

Auslander, Philip (1999). *Liveness. Performance in a mediatized cultura*. London & New York: Routledge.

(2004) “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto” *Contemporary Theatre Review* Vol. 14(1): 1–13. Acceso diciembre 2015. doi:10.1080/1026716032000128674

(2006). “Music as Performance: Living in the Immaterial World” *Theatre Survey*, 47: 2. Acceso diciembre 2017. doi: <https://doi.org/10.1017/S004055740600024X>

Austin, John L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Aymerich, Ramon. (1990). *La prensa invisible. Fanzines a Catalunya*. Barcelona: El Llamp.

Babas, Kike y Turrón, Kike (2011). Eskorbuto. *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)*. Madrid: Fundación Autor.

(2011). Rock Radical Vasco, en *Diccionario de punk y hardcore (España y Latinoamérica)*. Madrid: Fundación Autor.

Bailey, Derek (2010). *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*. Gijón: Trea.

Balbi, Fernando (2015). “Retratistas de mariposas. Acerca del lugar subordinado de la comparación en la antropología social y cultural contemporánea”. *Revista del Museo de Antropología* 8(1): 171-186. Acceso mayo 2019. <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>

(2017). Comparación, etnografía y generalización”. *Anuario Antropológico* I, Acceso abril de 2019. <http://journals.openedition.org/aa/1628>)

Banks, Marcus (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ed. Morata.

Barañano, A., Martí, J., Abril, G., Cruces, F., y de Carvalho, J.J. (2003). “Word Music, ¿El folklore de la globalización”. *Trans* 7. Acceso agosto 2019. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion>

Barber, Llorenç, Palacios, Montserrat (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor/ Fundación Autor.

Barnes, A., J. (1954). “Class and Committees in a Norwegian Island Parish”. *Human Relations*, 7(1): 39–58. Acceso enero de 2019. <https://doi.org/10.1177/001872675400700102>

Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Battán, Ariela (2013). “La centralidad de la noción de esquema corporal como quiasmo de espacio y movimiento”. *Investigaciones Fenomenológicas* 10: 15-32. Acceso marzo 2018. doi: <https://doi.org/10.5944/rif.10.2013.11872>

Bauman, Richard (2014). “Fundamentos da performance”. *Revista Sociedade e Estado* 29/3. Acceso enero 2018. [https://www.academia.edu/20936208/Fundamentos\\_da\\_performance](https://www.academia.edu/20936208/Fundamentos_da_performance)

(1992). “Performance” en Bauman, Richard (ed.) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. 41-49. New York- Oxford: Oxford University Press.

- Bauman, Richard y Briggs, Charles L. (1990). "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology*, 19. Acceso enero 2018. <http://www.jstor.org/stable/2155959>.
- Bauman, Zigmunt (2001). "Identity in the Globalizing World". *Social Anthropology* 9(2): 121-129.
- Bazin, Andre (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bealle, John. (2013). "DIY Music and Scene Theory". Comunicación presentada en: Identity Conflicts Midwest Chapter Meeting of the Society for Ethnomusicology. Cincinnati OH. 13 abril. Sesión 5A. Acceso agosto 2016 [http://www.academia.edu/4406896/DIY\\_Music\\_and\\_Scene\\_Theory](http://www.academia.edu/4406896/DIY_Music_and_Scene_Theory)>
- Becker, Guadalupe (2013). "El Cuerpo en el Rock: gestualidad, poética e identidad. Dos casos del punk". *Resonancias*, 23. Acceso enero 2015. <http://resonancias.uc.cl/es/N-32/el-cuerpo-en-el-rock-gestualidad-poietica-e-identidad-dos-casos-del-punk.html>
- Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Beeman, William O. (1993). "the anthropology of theater and spectacle". *Annual Review of Anthropology* 22:369-393. Acceso junio 2018. [www.annualreviews.org](http://www.annualreviews.org).
- Béhague, Gerard (1990). "Introduction" en Béhague, G. (ed.) *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives* (pp. 3-12). London-England: Greenwood Press.
- (1998). "Afro-Brazilian Traditions" en *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 2: 350. New York y London: Garland Publishing, Inc.
- Behr, Adam (2010). *Group Identity: Bands, Rock and Popular Music*. (tesis doctoral). University of Stirling, Stirling.
- Bell, Catherine (1992). *Ritual Theory Ritual Practice*. New York y Oxford: Oxford University Press.
- (1997). *Ritual. Perspectives and Dimensions*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores
- Beltrán, Miguel (2010). "Randall Collins y su "radical microsociology". *RES. Revista Española de Sociología*" 13: 117-121.

- Benedetto, Greg (febrero 2016). "Barcelona" *Maximunrocknroll* 393: 78
- Benjamin, Walter (1989) [1936]. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- Bennett, Andy (1999). "Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology* 1999 33:599-617 Acceso mayo 2012. <http://sagepub.com/content/33>
- (2001) "The Post-Subcultural Turn: Some Reflections 10 Years on" *Journal of Youth Studies*, 14: 5, 493-506
- (2004). "Consolidating the music scenes perspective". *Poetics* 32: 223–234. Acceso octubre 2014. doi:10.1016/j.poetic.2004.05.004
- (2006). "Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans". *Sociology* V. 40(2): 219-235. London, British Sociological Association. Acceso junio 2014 doi: 10.1177/0038038506062030
- Bennett, Andy y Driver, Cristopher (2015). "Music Scenes, Space and the Body." *Cultural Sociology* 9(1): 99-115. .Acceso agosto 2016. doi: 10.1177/1749975514546234
- Bennett, Andy y Peterson, Richard. (2004). "Introducing Music Scenes". *Music scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt, University Press.
- Berardi, Franco Bifo (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Berger, Harris M. (1999). *Metal, Rock, and Jazz. Perception of the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Berger, John (2018). *Modos de ver*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas (2003) [1968]. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bigenho, Michelle (2008). "Why I'm not an Ethnomusicologist: A View from Anthropology", en Henry Stobart (ed.) (2008) *The New (Ethno)musicologies*, 28-39. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Blacking, John (1977). "Towards an Anthropology of the Body", en Blacking, J (ed.) (1977) *Anthropology of the Body* .London: Academic Press.

(2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (2000). "Music and the Representación/Articulation of Sociocultural Identities", en Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (eds.) (2000) *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. 31-37. Berkley: University of California Press.

Born, Georgina (2010). "On Tardean relations. Temporality and ethnography" en Candea, M (2010) (ed.) *The Social After Gabriel Tarde: Debates and Assessments* London and New York: Roudledge.

(2011) "Music and the Materialization of Identitites" *Journal of Material Culture* 16(4) 376-388 Acceso enero 2019.DOI: 10.1177/1359183511424196.

Boisseau, Will; Donaghey, Jim (2015). "Nailing Descartes to the wall": Animal Rights, Veganism and Punk Culture", en Nocella II, Anthony J.; White, Richard J.; Cudworth, Erika, eds. *Anarchism and Animal Liberation* pp.71-89 Jefferson, NC: McFarland & Company.

Bourdieu, Pierre (1979). "Les trois états du capital culturel" *Actes de la recherche en sciences sociales* Vol. 30. 3-6. doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>

(1986) [1977]. "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo" en Alvarez-Uria y Varela, ed. *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.

(1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.- (1990) *Sociología y cultura* México D.F.: Ed. Grijalbo.

(1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

(2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

(2007). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI.

Brubaker, Roger (2002). "Ethnicity without groups" *Archives européennes de sociologie*, vol. 43(2): 63–189. Acceso enero 2019 <https://www.jstor.org/stable/i23999232>

Bucher, B. (1996). Comparativo (análisis), en *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, 180-2. Madrid: Akal.

Burgos, César (2011). "Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador" *Athenea Digital* 11/1. Acceso febrero 2019. <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/indes.php/atheneaDigital/article/view/825>

Butler, Judith (1998). *Bodies that matter*. New York: Routledge

(2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

Cadoz, Claude y Wanderley, Marcelo (2000). "Gesture-Music" en Wanderley MM y Battier, M (eds.) (2000) *Trends in Gestural Control of Music* Paris: ircam-Centre Pompidou.

Callén, Blanca; Domènech, Miquel; López, Daniel; Rodríguez, Israel; Sánchez-Criado, Tomas y Tirado, Francisco (2011). "Díasporas y transiciones en la Teoría del Actor-Red" *Athenea Digital*. Acceso febrero 2019.

11/1<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/indes.php/atheneaDigital/article/view/852>

Callon, Michael and Law, John (1997). "After the Individual in Society: Lessons on Collectivity from Science, Technology and Society" *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, Vol. 22, 2:165-182. Acceso febrero 2017. <http://www.jstor.org/stable/3341747>.

Canals, Roger y Cardús, Laura (2010.) "De la imagen como huella a la imagen como encuentro", *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15: 22-39

Candea, Matei (2016). "De deux modalités de comparaison en anthropologie sociale", en *L'Homme* 218. Acceso abril 2019 <http://journals.openedition.org/lhome/28968>

Cardoso de Oliveira, Roberto (1992). *Etnicidad y estructura social*, México, CIESAS.

Carlson, Marvin (2005). *Performance. Una introducción crítica* Vigo: Ed. Galaxia

Cascudo, Teresa y Aguilar-Rancel, Miguel Angel (2013). "Genero, musicología histórica y el elefante en la habitación", en Porto, I. y Campos, S (ed.) (2003) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre, ANPPOM.

Casey, Edward S. (2001). "Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to be in the Place-Word?" *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 91, No. 4: 683-693. Acceso septiembre 2016. URL: <http://www.jstor.org/stable/3651229>

Castells, Manuel (2001). *La Era de la Información. Vol. II: El poder de la identidad*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Chacon, Jose Maria (2005). "Col·lectiu d'improvisació IBA". *Oro molido*. 13: 17-35

(2001). "Laurence D. Butch Morris: Cuando no investigas el significado de algo te limitas a ti mismo". *Oro molido* 1. Acceso 28 septiembre 2019. Disponible en [tomajazz.com/perfiles/butch\\_morris.htm](http://tomajazz.com/perfiles/butch_morris.htm).

Chick, Garry (1998). "Leisure and culture: Issues for an anthropology of leisure" *Leisure Sciences* 20/2:111-133. Acceso noviembre de 2019. doi:10.1080/01490409809512269

Citro, Silvia (2000). "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo". *Cuadernos de Antropología Social*, 11. Buenos Aires: Sección Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires.

(2006). "El análisis de las *performances*: las transformaciones en los cantos-danzas de los toba orientales". En Wilde, Guillermo; Schamber, Pablo (com.) (2006) *Simbolismo, ritual y performance* Buenos Aires: Editorial SB.

(2010). "La antropología del cuerpo y los cuerpos-en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)terdisciplinar", en Citro, S. (coor.) (2010) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

Clark, Dylan (2004). "The Raw and the Rotten: Punk Cuisine" *Ethnology* 43 (1): 6. Acceso noviembre 2019 <http://www.individual.utoronto.ca/rogues/PunkCuisine.pdf>

Clarke, Eric (2002). "Comprender la psicología de la interpretación", en Rick, John (ed). (2002). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.

Clarke, Gary (1990) [1981]. "Defending ski-jumpers. A critique of theories of youth subcultures", en Frith, S. y Goodwin, A. eds.: *On Record. Rock, Pop and the Written Word*. 81-96.London: Routledge.

Clarke, John; Hall, Stuart; Jefferson, Tony y Roberts, Brian (2014). "Subculturas, culturas y clase", en Hall, Stuart; Jefferson, Toni (ed.) (2014) *Rituales de resistencia. Subcuturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. 61-142. Madrid: Traficantes de Sueños.

Clayton, Martin and Leante, Laura (2013). "Embodiment in music performance", en Clayton, Martin; Dueck, Byron y Leante, Laura (ed.) (2013) *Experience and meaning in music performance*. Durham: Durham University.

Clayton, Martin; Sager, Rebecca., Hill, Udo. (2004). "In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology". *ESEM Counterpoint* 1: 1-82. Acceso junio 2019.

<https://web.stanford.edu/group/brainwaves/2006/Will-InTimeWithTheMusic.pdf>

Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Cogan, Brian (2008). *The Encyclopedia of Punk*. New York: Sterling Publishing.

Cohen, Anthony P. (1994). "Culture, identity and the concept of boundary". *Revista de antropología social*, 3.

(2000). *Signifying Identities. Anthropological perspectives on boundaries and contested values*. London and New York: Routledge.

(2001). *The Symbolic Construction of Community*. London and New York: Routledge

Collier, John Jr. y Collier, Malcolm (1986). *Visual anthropology. Photography as a Research Method* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Collins, Randall (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos

(2010). "Respuesta" *RES. Revista Española de Sociología* 13. 129-132.

Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.

Connell, Raewyn (2005). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Contreras, Jesus (1993). *Antropología de la alimentación*. Madrid: Eudema.

Contreras, Jesus y Gracia, Mabel (2005). *Alimentación y cultura: perspectivas antropológicas*. Barcelona: Ariel.

Cotter, John M. (1999). "Sounds of hate: White power rock and roll and the neo-nazi skinhead subculture". *Terrorism and Political Violence* 11/2:111-140. Acceso septiembre 2019. <http://dx.doi.org/10.1080/09546559908427509>

Crenshaw, Kimberle (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color" en *Stanford Law Review* 13(6): 1241-1299. Acceso mayo 2019. <http://www.jstor.org/stable/1229039>

Crespo, Martí (22 de julio de 2016). "Jordi Llansamà, de Bcore Disc: "Vint-i-cinc anys després continuem essent uns inadaptats!" *Vilaweb*. Acceso diciembre 2017. <https://www.vilaweb.cat/noticia/4388051/20150622/jordi-llansama-bcore-disc-vint-cinc-anys-continuem-essent-uns-inadaptats.html>

Crossley, Nick (1995). "Body Techniques, Agency and Intercorporeality: On Goffman's Relations in Public" *Sociology* 29:133. Acceso agosto 2017. doi:10.1177/0038038595029001009

(1995b). "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology" *Body & Society*, 1: 43. Acceso febrero 2019. doi: 10.1177/1357034X95001001004

(2004). "Ritual, body technique, and (inter)subjectivity". En Schilbrack, Kevin (ed.) (2004) *Thinking Through Rituals* New York: Routledge

(2007). "Researching embodiment by way of \_body techniques"" *The Sociological Review* V. 55 issue suplement 1: 80-97 Acceso mayo 2017. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2007.00694.x>

(2015). "Music Worlds and Body Techniques: On the Embodiment of Musicking" *Cultural Sociology*. Acceso agosto 2017. doi: 10.1177/1749975515576585

Crossley, Nick & Bottero, Wendy (2015). "Social Spaces of Music: An Introduction" *Cultural Sociology* 2015 9(1): 3-19. Acceso agosto 2017. doi: 10.1177/1749975514546236

Cruces, Francisco (1999). "Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación" [En línea] *Trans, Revista Transcultural de Música*, 4. Acceso abril 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a253/con-mucha-marcha-el-concierto>

(2003). "Etnografías sin final feliz. Sobre las condiciones de posibilidad del trabajo de campo urbano en contextos globalizados". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LVIII (2) pp. 161-178

Csordas, Tomas J. (2011). "Modos somáticos de atención", en Citro, S. (coor.) (2011) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.

(1994). "Introduction: the body as representation and being-in-the-world", en Csordas, Tomas J. (ed. ) (1994) *Embodiment and experience. The existencial ground of culture and self* 1-24. Cambridge: Cambridge University Press.

(1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos* V.18/1. Acceso junio 2017. <http://links.jstor.org/sici?sici=0091-2131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M>

D., Joni. (2010). *Que pagui Pujol! Una crònica punk de la Barcelona dels 80*. Barcelona, La Ciudad Invisible.

Davidson, Jane (2002). "El lenguaje del cuerpo durante la interpretación", en Rick, John (ed). (2002). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.

Davidson, Jane y Salgado, Jorge. (2001). "Meaningful musical performance: A bodily experience" *Research Studies in Music Education*. Acceso noviembre 2018. [doi.org/10.1177/1321103X010170011301](https://doi.org/10.1177/1321103X010170011301)

Davis, Joanna R. (2006). "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene" *Symbolic Interaction* 29(1): 63-69. Acceso agosto 2018. ISSN 1533-8665.

Delalande, François (2013). *Las conductas musicales*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.

Deleuze, Gilles (1978). Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza. 24/01/1978 [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1997). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Ed. Pre-Textos.

Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

(2015). "Hordas espectadoras: Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba" en Duarte, Ignasi y Bernat, Roger (eds.) (2015) *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Productions.

Demenici, C. (2013). "A performance musical e o gênero feminino", en Porto, I. y Campos, S (eds.) (2003) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre, ANPPOM.

- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life* Cambridge, Cambridge University Press
- Desjarlais, R. y Throop, C.S. (2011). "Phenomenological Approaches in Anthropology, *Annu. Rev. Anthropol.* 2011. 40:81-102 Acceso diciembre 2014. [www.annualreviews.org](http://www.annualreviews.org)
- DeVeaux, Scott (1989). "The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945" *American Music* 7/1 Acceso septiembre 2018. <http://www.jstor.org/stable/3052047>
- Dirksmeier, Peter & Helbrecht, Ilse (2008). "Time, Non-representational Theory and the "Performative Turn" – Towards a New Methodology in Qualitative Social Research" *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Social Research* 9(2), Art. 55, Acceso noviembre 2017. <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802558>.
- Domènech, Miquel y Tirado, Francisco Javier (comps.) (1998). *Sociología simétrica. Enayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa
- Domínguez, Salvador (2002). *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos 1957-1975* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores
- Dreher, Jochen (2012). "Fenomenología: Alfred Schutz y Thomas Luckmann", en de la Garza, Enrique y Leyva, Gustavo (eds.) (2012) *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales* 71-113. México: Fondo de Cultura Económica. pp.
- Driver, Christopher (2011). "Embodying hardcore: rethinking "subcultural" authenticities". *Journal of Youth Studies*, Vol. 14 n. 8: 975-990. Acceso agosto 2016. doi: 10.1177/1749975514546234
- Duch, Lluís; Mèlich, Joan Carles (2003). *Escenaris de la corporeïtat. Antropologia de la vida quotidiana*, 2. Barcelona: Publicacion de l'Abadia de Montserrat.
- Duch, Michael Francis (2005). "Free Improvisación – Method and Genre". Proyecto de investigación Free Improvisation and the use of Improvisation in Experimental Music de la Norwegian University of Science and Technology (NTNU). Acceso agosto 2019. <https://www.researchcatalogue.net/view/110382/110595>

Dugg, Cameron (2010). "On the Role of Affect and Practice in the Production of Place" *Environment and Planning D: Society and Space*. 28/5: 881-895 Acceso septiembre 2019. doi.org/10.1068/d16209

Dumazedier, Joffre (1971). "Realidades del ocio e ideologías", en Dumazedier, Joffre et al. (1971) *Ocio y sociedad de clases*. Barcelona: Fontanella.

Duranti, Alessandro (2010). "Husserl, intersubjectivity and anthropology" *Anthropological Theory* 10 (1-2): 16-35

During, Jean. (2001). "Hand made. Pour une anthropologie du geste musical" *Cahiers d'ethnomusicologie* 14 [en línea]: 39-68. Acceso julio 2014. URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/1834>.

Durkheim, Emmanuel (1992) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

Dutton, Denis (2003). "Authenticity in Art", en Levinson, Jerrold (de.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Eagleton, Terry (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

Ekman, Paul y Friesen, Wallace V (1969). "Origen, uso y codificación: Bases para cinco categorías de conducta no verbal", en Veron, Eliseo (sel.) (1969) *Lenguaje y comunicación social* Buenos Aires: Nueva Visión.

Ellis, Carolyn; Adams, Tony E. y Bochner, Arthur P. (2015). "Autoetnografía: un panorama" *Astrolabio*, 14:249-273. Acceso abril 2019. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>

Emms, R. y Crossley, N. (2018). "Translocality, Network Structure, and Music Worlds: Underground Metal in the United Kingdom" *Canadian Sociological Association/La Société canadienne de sociologie* 55/1. Acceso febrero 2019. <https://doi.org/10.1111/cars.12181>

Esteban, Mari Luz (2004a). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

(2004b). "Antropología encarnada. Antropología desde una misma" *Papeles del CEIC*. Acceso junio 2015- <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf>

Evans, Clifton (2009). "The Point: surfing, geography and a sensula life of men and masculinity on the Gold Coast, Australia" *Social & Cultural Geography*, 10/8: 893-908. Acceso octubre 2016 doi: 10.1080/14649360903305783

Evans-Pritchard, E.E. (1971) [1963] "El método comparativo en la antropología social", en *La mujer en las sociedades primitivas* Barcelona: Península.

(1990) [1962] *Ensayos de antropología social* Madrid/México D.F.: Siglo XXI

Fabian, Johannes (1990) *Power and Performance: Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom ant theater in Shaba, Zaire* Madison (WI) y Londres: The University of Wisconsin Press.

Fabbri, Franco (2006). "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Acceso noviembre 2019. [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)

Febrés, Xavier y Gabancho, Patricia (1990). *Barcelona, tercera pàtria del tango*. Barcelona: Quaderns Crema.

Feld, Steven y Basso, Keith H. (1996). *Senses of Place*. Santa Monica, NM: School of American Research Press.

Fernández Monte, Gonzalo Javier (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y transnacional* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

Ferrándiz, Francisco (2011). *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro*. Barcelona/México: Anthropos Editorial/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Fieser, James, "Ethics". *Internet Encyclopedia of Philosophy* [versión digital] ISSN 2161-0002, <https://www.iep.utm.edu/> (Consulta el 28 de septiembre de 2019).

Figueroa-Dreher, Silvana K. (2011). "Material musical como acervo de conocimiento. Sujeto, acción e interacción en procesos de improvisación musical". *Civitas* 11/3: 509-528. Acceso abril 2018. doi: 10.15448/1984-7289.2011.3.10063

Fine, Michelle y Weis, Lois (2012). "Estudios composicionales en dos partes: Sobre la teorización y el análisis críticos acerca de la (in)justicia social", en Denzin, Norman K. Y Lincoln, Yvonna (coords.) (2012). *Manual de investigación cualitativa Vol. 1 El campo de la investigación cualitativa*. 155-189 Barcelona: Gedisa.

Finnegan, Ruth (2001). *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press.

(2003). “Música y participación”. Trans. *Revista Transcultural de Música*, 7. Acceso junio 2014. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>

Fox, Ted (1983). *Showtime at the Apollo*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music* Cambridge: Harvard University Press.

(2003). “Música e identidad”, en Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.

“Live Music Matters” *Scottish Music Review* 1/1: 1-17. Acceso septiembre 2018. doi=10.1.1.454.5562&rep=rep1&type=pdf

Fritsch, Malinie y Strötgent, Stefan (2012). “Relatively Live: How to Identify Live Music Performances” *Music and the Moving Image*, 5/1: 47-55. Acceso noviembre 2017. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.5.1.0047>

Frutos, Daniel (2012). “Barcelona Punk 2002-2012”, *Mierda* (s.n.) 17-23

Gad, Christopher; Jensen, Casper (2016). “Lateral Comparisons” en Deville, Joe; Guggenheim, Michael y Hrdlickova, Zuzana (eds.) *Practicing Comparison. Revitalizing the Comparative Act*. 189-220. Manchester: Mattering Press. Acceso mayo 2019. <https://www.matteringpress.org/books/practising-comparison>

Gallese, Vittorio (2003). “The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism” *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B*, 358: 517–528. Acceso enero 2019. doi: 10.1098/rstb.2002.1234

Galuszka, Patryk (2011). “Netlabel: Independent Non-Profit Micro-Enterprise or Just Another Player in the Music Industry?”, en Nawojczyk, M. (ed.) *Economy in Changing Society: Consumptions, Markets, Organizations and Social Policies*. 173-183 Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

García, Miguel A. (2018). “How to Organise the World with Sounds and Beliefs: On Pilagá Music Scene” en Marti, Josep y Revilla Gútiérrez, Sara (eds.) (2018) *Making Music, Making Society*, 125-138 Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing

(2017). “Encuentro en el laboratorio. La teoría del actor-red y la escena musical pilagá” *Indiana* 34/1:309-329. Acceso enero 2018. <http://dx.doi.org/10.18441/ind.v34i1.309-329>

García Fernández, Nagore (2011). *(Des)armando la escena. Narrativas de género y punk* (Tesis de maestría). Instituto Interuniversitario de Estudios de mujeres y género. Barcelona.

García Martínez, J.M. (24 de agosto de 2004). El furor creativo de Joachim Kühn, una leyenda del jazz. *El País*. Acceso de [elpais.com/diario/2004/08/24/revistaverano/1093298408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/08/24/revistaverano/1093298408_850215.html)

García Quiñones, Marta (2010). “El cuerpo en los discursos sobre la escucha musical”, en Aixelà, J., Gembero, M., Martí, J. y otros (eds.) *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. 169-179. Barcelona: CESIC

Gell, Alfred (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gergen, Kenneth J. (1996). *Realidades y relaciones. Aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós

Germán, Lazaro (2009). “Ni éxito ni fracaso (Barcelona)”. [Www.tomajazz.com](http://www.tomajazz.com)  
[http://www.tomajazz.com/perfiles/improvisacion\\_esp\\_html#Barcelona](http://www.tomajazz.com/perfiles/improvisacion_esp_html#Barcelona)

Giddens, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1997) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

Giménez, Gilberto (1997). “Materiales para una teoría de las identidades sociales” *Frontera Norte* 9 (18): 9-18. Acceso enero 2019. <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/viewFile/1441/891>

(2004). “Culturas e identidades” *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66: 77-99. Acceso enero 2019. <http://www.jstor.org/stable/3541444>

(2005a). “Cultura, identidad y metropolitanismo global” *Revista Mexicana de Sociología*, 67/3: 483-512. Acceso enero 2019. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032005000300002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032005000300002)

(2005b). La cultura como identidad y la identidad como cultura. *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales “Desarrollo Cultural: del*

*Pluralismo Cultural a la Interculturalidad*” Dirección de Capacitación Cultural de CONACULTA. Encuentro llevado a cabo en Jalisco, Mexico. Acceso enero 2019. de <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>)

Ginesi, Gianni (2011). *La improvisació. Una primera introducció*. Girona: Documenta Universitaria.

Ginesta, Victor (4 de septiembre de 2005). Agustí Fernández: “en la improvisación no hay jerarquias ni lineas de poder”. Barcelona: *Talento*. Acceso de <http://barcelones.com/talento/agusti-fernandez-en-la-improvisacion-no-hay-jerarquias-ni-lineas-de-poder/2015/09/>

Givens, David B. (1998). *The Nonverbal Diccionary of Gestures, Sings and Body Language Cues* <http://www.nonverbal-dictionary.org/a--->

Glass, Pepper G. (2012). “Doing Scene: Identity, Space, and the Interactional Accomplishment of Youth Culture” *Journal of Contemporary Ethnography* 41(6): 695-716 Acceso mayo 2018. doi: 10.1177/0891241612454104

Godøy, Rolf Inge; Song, Minhø; Nymoén, Kristian; Haugen, Mari Romarheim y Jensenius, Alexander Refsum (2016). “Exploring Sound-Motion Similarity in Musical Experience” *Journal of New Music Research*. 1-14. Acceso julio 2019. DOI: 10.1080/09298215.2016.1184689

Goffman, Erving (1963). *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Ghaterings* New York: The Free Press

(2012) [1959]. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, Raúl H. (2012). “Del movimiento a la acción motriz: elementos para una genealogía de la motricidad” *Educación Física y Ciencia* 2012. 49-60

Gonzalo, Jaime (2013). *La ciudad secreta. Sonidos experimentales en la Barcelona pre-olímpica (1971-1991)* Madrid: Munster Records- Dristolux S.L.

Goodman, Elanine (2002). “La interpretación en grupo”, en Rick, John (ed.) (2002) *La interpretación musical*. Madrid, Alianza Editorial.

Griffiths, Paul (2008). Modernismo. Diccionario enciclopédico de la música. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Gritten, Anthony y King, Elaine (2006). "Introduction". En Gritten, A y King, E. eds. *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate.

Guerrero, Juliana (2012). "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización" *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16. Acceso agosto 2019

[https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_16\\_09.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf)

Habermas, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

(2009). "Las luchas por el reconocimiento en el Estado democrático de derecho", en Taylor, Charles (2009) *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, 155-212. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Haenfler, Ross (2004). "Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement" *Journal of Contemporary Ethnography*, 33/4: 406-436. Acceso enero 2015. doi: 10.1177/0891241603259809

(2006). *Straight edge: Clean-living youth, hardcore punk, and social change*. New Brunswick (NJ) y Londres: Rutgers University Press.

Haga, Egil (2008) *Correspondences between music and body movement* (tesis doctoral). University of Oslo, Oslo.

Hall, Edward T. (1973), *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*. Madrid: Instituto de estudios de administración local.

Hall, Stuart (2003). "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?", en Stuart Hall y Paul du Gay (2003) (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, Stuart y Jefferson, Toni (eds.) (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

- Harris, Angela P. (1990). "Race and Essentialism in Feminist Legal Theory" en *Stanford Law Review* 42: 581-616. Acceso mayo 2019  
<https://www.jstor.org/stable/pdf/1228886.pdf>
- Harris, Keith (2000). "Roots?": The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene". *Popular Music*. Vol. 19/1: 13-30. Cambridge University Press. Acceso marzo 2012. <http://www.jstor.org/stable/853709>.
- Hatten, R. S. (2005). "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Musicological Annual*, 41(1): 5-30. Acceso septiembre 2014. <https://doi.org/10.4312/mz.41.1.5-30>
- (2004). *Interpreting Musical gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* Bloomington: Indiana University Press.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo* Barcelona: Paidós.
- Hernández, Daniel (2013). "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música" *Sociológica*, 80: 123-154. Acceso mayo 2018. <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>
- Herndon, Marcia y McLeod, Norma (1982). *Music as culture* Darby: Norwood Editions
- Hesmondhalgh, David (2005). "Subcultures, Scenes of Tribes? None of the Above" *Journal of Youth Studies* 8(1):21-40. Acceso marzo 2017  
[doi.org/10.1080/13676260500063652](http://doi.org/10.1080/13676260500063652)
- Hine, Christine (2004). *Etnografía virtual* Barcelona: Editorial UOC.
- Holy, Ladislav (1987). *Comparative anthropology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hui, Yuk (2017). "¿Qué es un objeto digital?" *Virtualis* 8/15: 81-96. Acceso Abril 2019. <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/221/199>
- Hurtado, M. de la Luz (2006). "Productividad de la mirada como performance". *Cátedra de Artes*, 3. 59-80. Acceso enero 2016.  
[catedradeartes.uc.cl/pdf/04productividadfromCatedra3-7.pdf](http://catedradeartes.uc.cl/pdf/04productividadfromCatedra3-7.pdf)
- Ihde, Don (2004). *Los cuerpos en la tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.

Ingold, Tim (2000). *The Perception of Environment. Essays of Livelihood, dwelling and skill*. London. Routledge. .

Ingold, Tim and Hallam, Elizabeth (2007). "Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction", en Ingold, Tim y Hallam, Elizabeth (eds.) *Creativity and Cultural Improvisation* Oxford: Berg.

Iranzo, Juan Manuel (2010). "De la energía emocional a la dignidad personal y colectiva" *RES. Revista Española de Sociología* 13, 109-115

Jackson, Michael (2011). "Conocimiento del cuerpo", en Citro, Silvia (coord.) (2011) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos

(1983). "Knowledge of the Body" *Man* 18, 327-345 Stanford: Stanford University. Press 1983

Jan, C. y Frutos (enero 2015). "Orden Mundial" *Maximunrocknroll* 380 pp. 48-

Jenkins, Richard (2008). *Social Identity*. London: Routledge.

Jensenius, Alexander Refsum (2007). *Action-sound. Developing Methods and Tools to Study Music-Related Body Movement* (tesis doctoral) University of Oslo. Oslo.

Jensenius, Alexander Refsum, Wanderlye, Marcelo; Godøy; Rolf Inge y Leman, Marc (2009). "Musical gestures: sound, movement and meaning" en Godøy, R. I. y Leman M. (eds.), *Musical gestures : sound, movement, and meaning*", 12–35. New York, NY: Routledge 13-35

Jiménez, S., y Prats, Ll. (2006). "El turismo en Cataluña: evolución histórica y retos de futuro" *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 4(2):153-174. Acceso agosto 2019. <http://pasosonline.org/Publicados/4206/PS030206.pdf> .

Kawulich, Barbara B. (2005). "La observación participante como método de recolección de datos" *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 6(2) art. 43. Acceso enero 2018. <http://www.qualitative.research-net/fqs>

Keil, Charles (2011) [1966]. *Blues people. Música negra en la América* Blanca Barcelona: Nortésur.

Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kolb, Bonita M. (2001-) “The effect of generational change on classical music concert attendance and orchestras' responses in the UK and US”. *Cultural Trends*, 11:41, 1-35. Acceso enero 2018. doi: 10.1080/09548960109365147

Kopytoff, Igor (1991). “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en Appadurai, Arjun (ed.) (1991) *La vida social de las cosas*, 89-121. Mexico: Grijalbo

Kristeva, Julia (2001) [1978]. *Semiotica I* Madrid: Ed. Fundamentos

Laban, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento* Madrid: Ed. Fundamentos.

La Caze, Marguerite (2014). “Iris Marion Young’s Legacy for Feminist Theory”. *Philosophy Compass*, 9/7, 431-440. Consultado octubre 2019. <https://doi.org/10.1111/phc3.12142>

Laleu, Aliette, de (2016). *Petite histoire des applaudissements dans la musique classique*. France Musique. Acceso agosto 2018 <https://www.francemusique.fr/>

Landgraf, Edgar (2018). “Improvisation, Posthumanism, and Agency in Art (Gerhard Richter Painting)” *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 14/1 <http://liminalities.net/14-1/posthumanism.pdf> (Capturado 27-09-2018)

Langeveld, Joast (2002). *Escuchar y mirar. Teoría de la música*. Madrid: Akal.

Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* Buenos Aires: Manantial.

(1995). “¿Tienen historia los objetos? El encuentro de Pasteur y de Whitehead en un baño de ácido láctico” *Segoría* 12: 92-109. Acceso octubre 2018. <https://doi.org/10.3989/isegoria.1995.i12.242>

(1993). *Nunca hemos sido modernos*. Madrid: Debate.

Leach, Edmund R. (1988). “El método comparativo en antropología”, en Llobera, José R. (comp.) (1988) *La antropología como ciencia* Barcelona: Anagrama.

Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.

(2013). *La producción del espacio* Madrid: Capital Swing.

Leppert, Richard (2009). "Music, Gesture and the Embodiment of the Imagination", comunicación presentada en la IMR Conference, *The Musical Body: Representation and Ergonomics in Performance*, Londres, 2009, 26

Lewis, George E. (1996). "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives" *Black Music Research Journal*, 16/ 1 91-122 Acceso enero 2015  
<http://www.jstor.org/stable/779379> Consultado el 23/07/2016

Llamsama, Jordi (2011). *Harto de todo. Historia oral del punk en la ciudad de Barcelona 1979-1987*, Barcelona: Bcore.

Loaiza, Marcelo (2014). "La fenomenología Schutziiana, un constructivismo nada ingenuo" *RUDICS. Revista Universitaria Digital de Ciencias Sociales*: 88-90. Acceso enero 2018.  
<http://virtual.cuautitlan.unam.mx/rudics/?p=645>

López Cano, Rubén (2005). "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". [En línea] *Trans, Revista Transcultural de Música*, 9. Acceso julio 2014.  
<https://www/trans/articulo/175/los-cuerpos-de-la-musica-introducción-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognición>.

(2008). "La música que ens mou" *Suplement ESMuC* 30. pp. 4-6 *Revista Musical Catalana* 283 *Revista Musical Catalana* 283. Acceso enero 2015  
[https://www.academia.edu/965869/La\\_m%C3%BAstica\\_que\\_ens\\_mou](https://www.academia.edu/965869/La_m%C3%BAstica_que_ens_mou)

(2009). "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo'84 Encore". Conferencia presentada en la *VIII Reunión anual de la SaCCoM* (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); *La experiencia artística y la cognición musical*, 25 y 26 de Junio de 2009. Acceso enero 2015. <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>.

(2014). "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad", en Marita Fornaro (ed.). (2014). *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina.*, Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música

López Palomeque, Francesc (2015). "Barcelona, de ciudad con turismo a ciudad turística. Notas sobre un proceso complejo e inacabado". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 613 483-501. Acceso agosto <https://dag.revista.uab.es/article/view/v61-n3-lopez/296-pdf-es>

López-Silva, Pablo (2012). “Realidades, Construcciones y Dilemas. Una revisión filosófica al construccionismo social” *Cinta moebio* 46: 9-25. Acceso febrero 2018. [www.moebio.uchile.cl/46/lopez.html](http://www.moebio.uchile.cl/46/lopez.html)

Lorenzi, Elísabeth (2010). “La posición del antropólogo en la revalorización del patrimonio. El dilema de la «participación observante» en la batalla naval de Vallecas”, en del Olmo, Margarita (ed.) (2010). *Dilemas éticos en antropología. Las entretelas del trabajo de campo etnográfico* Madrid: Trotta.

L.M., Estrella (1978). “Punks”. *Star* 35

MacDougall, David (2006). *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses* Princeton: Princeton University Press.

Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.

Magig, Marissa (enero 2015). “Splatter Zone” *Maximunrocknroll* 380, 20-24

Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

Marcús, Juliana (2011). “Apuntes sobre el concepto de identidad” *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico* 5(1): 107-114 Acceso enero 2019. <http://www.intersticios.es>

Marko, Paul (2007). *The Roxy, London WC2: A Punk History*. Yeovil, UK: Punk 77 Books.

Martí, Josep (2010). “La presentación social del cuerpo: Apuntes teóricos y propuestas de análisis” en Aixelà, J., Gembero, M., Martí, J. y otros (eds.) *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. 107-121. Barcelona: CSIC.

Martín Casares, Aurelia (2006). *Antropología del género. Cultura, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.

Martín Ruiz, Juan-Francisco (2005). “Los factores definitorios de los grandes grupos de edad de la población: tipos, subgrupos y umbrales”. *Geo Crítica / Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. IX/190. Acceso julio 2019 <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-190.htm>

Marzo, Jorge Luis (2015). “Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia” en Duarte, Ignasi y Bernat, Roger (eds.) (2015) *Querido público*.

*El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Productions.

Massumi, Brian (1987). "Notes on the Translation and Acknowledgments" en Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

(1995). "The Autonomy of Affect" *Cultural Critique*, No. 31: 83-109 Acceso octubre 2015. <http://links.jstor.org/sici?sici=0882-4371%28199523%290%3A31%3C83%3ATAOA%3E2.0.CO%3B2-W>

Matthews, Wade (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Madrid: Turner.

Mauss, Marcel (1971) [1936]. *Sociologia y Antropologia*. Madrid, Ed. Tecnos.

McDaniel, Byrd (2018). "Air Apparent: Amplifying the History of Air Guitar, Air Bands, and Air Playing in the Twentieth Century" *American Quarterly*, 70/4: 807-829. Acceso agosto 2017. doi:10.1353/aq.2018.0064.

Mead, George H. (1993) [1934]. *Espiritu, persona y sociedad desde el punto de vista del conductivismo social*. Mèxico: Paidós.

Mercadé, X. (2009). *JumpRock* [archive PDF]. Disponible en [mediafire.com/file/ngzlt2jlgq/JUMP\\_ROCK\\_Fotos\\_Xavier\\_Merdade.pdf/file](http://mediafire.com/file/ngzlt2jlgq/JUMP_ROCK_Fotos_Xavier_Merdade.pdf/file)

(2011). *Odio obedecer. La escena alternativa en los 80. Punk, rock y hardcore*. Barcelona: Quarentena Ediciones.

Merleau-Ponty, Maurice (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

(1993) [1945]. *Femeneología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music* Buckingham: Open University Press.

Ministerio Cultura y Deportes (2018). Anuario de Estadísticas Culturales 2018. Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:eb5b8140-e039-42ab-8e24-500fddc5b2a4/anuario-de-estadisticas-culturales-2018.pdf>

Molina González, José Luis (2001) *El análisis de redes sociales. Una introducción* Barcelona: Ed. Bellaterra.

Molina, Víctor (2015) "Carta breve para mirar a los actores (al oído de Jean Chas)", en Duarte, I. y Bernat, R. (eds.) (2015) *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac

- Moore, Ryan (2004). "Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction" *The Communication Review*, 7:305-327 doi: 10.1080/10714420490492238
- Moran, Ian (2010). "Punk: The Do-It-Yourself Subculture". *Social Sciences Journal*: 10(1). Acceso mayo 2016 <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1713>
- Movimiento de Objeción de Conciencia (2002). *En legítima desobediencia. Tres décadas de objeción, insumisión y antimilitarismo*. Madrid: Traficantes de Sueños/Movimiento de Objeción de Conciencia.
- Muggleton, David (2006). *Inside subculture. The Postmodern Meaning of Style* Oxford y Nueva York: Berg.
- Muggleton, David y Weinzierl, Rupert (eds.) (2003). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Mus, Paco (2016). "Fanzine Mierda. Anticapitalismo, autonomía, cultura radical" *Maximunrocknroll* 396
- Nancy, Jean-Luc (2010) *Corpus* Madrid: Arena Libros.
- Nattiez, Jean Jacques (1990) *Music and discourse : toward a semiology of music* Princeton: Princeton University Press.
- Negus, Keith (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* Barcelona: Paidós.
- Neulinger, John (1981) *The Psychology of Leisure* Springfield, IL: Charles C. Thomas
- Neumeier, Barbara y Willeke, Claas (2013) "Improvisación libre, aprender y enseñar" *Sinesis. Revista de Música*. Acceso septiembre de 2019 [http://sineris.es/improvisacion\\_libre.html](http://sineris.es/improvisacion_libre.html)
- Nora, Pierre (1989). "Between Memory and History: les Lieux de Mémoire". *Representations* 26: 7-25. Acceso diciembre 2019. [eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf](http://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/ARCH230/PierreNora.pdf)
- Núñez Ladevéze, Luis, e Irisarri, José Antonio (2005). "Industria cultural y relaciones 'cara a cara' en las redes: la continuidad del cambio en España". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 21/1: 471-490. Acceso noviembre 2019 doi: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2015.v21.n1.49106](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49106)

O'Connor, Alan (2002). "Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity" *Popular Music* 21(2): 225-37. Acceso agosto 2016 doi.org/10.1017/S0261143002002143

Oprisko, Robert Lee; Caplan, Josh (2014). "Beyond the Cake Model: Critical Intersectionality and the Relative Advantage of Disadvantage". *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies* 7(2): 35-54. Acceso mayo 2019 <https://www.researchgate.net/publication/271836783>

Palmer, Craig T. (2005). "Mummers and Moshers: two rituals of trust in changin social environments", *Ethnology*, 44:2, 147-166. Acceso septiembre 2019 <http://www.jstor.lrg/stable/3773994>

Payrato, Lluís (2013). *El gest nostre de cada dia*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

(1994) "Emblema: Quant el gest ho és tot". *Revista d'etnologia de Catalunya*. 4.

Pedro, Josep (2018). *Apropiación, dialogo e hibridación: escenas de blues en Austin y Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán (2018). "Repensar las escenas musicales contemporaneas: genealogia, limites y apertura. *Cuadernos de Etnomusicología*, 12 Acceso abril 2019. <https://www.sibetrans.com/public/docs/cfp-escenas-musicales-1.pdf>

Pelinski, Ramon (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

(2010) "Nuevas relaciones gestuales del intérprete". *Trans, Revista Transcultural de Música*, 14. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/penalba.htm#ref4>

Peluso, Olivia (25 de octubre de 2018). The Evolution of Stage Diving. San Luis Obispo, CA: *K CPR*. Acceso de <http://kcpr.org>

Pereira de Sá, Simone (2013). "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual", en Pereira de Sá, Simone y Janotti Junior, Jeder (orgs.) (2013) *Cenas musicais*. Guararema, SP: Anadarco..

(2014). "Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da musica" *Contemporanea/comunicação e cultura* 13/3: 537-555. Acceso marzo 2019. doi: 10.9771/1809-9386contemporanea.v12i3.12402

- Pérez Cruz, Carlos (2003). Agusti Fernandez. *TomaJazz*. Acceso de [http://www.tomajazz.com/imaxinasons/fernandez/fernandez\\_agusti.htm](http://www.tomajazz.com/imaxinasons/fernandez/fernandez_agusti.htm)
- Phillips, William y Cogan, Brian (2009). *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport, CT/London : Greenwood Press.
- Piekut, Benjamin (2014). “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques” *Twentieth-Century Music* 11/2: 191-215. Acceso febrero 2018. [http://journals.cambridge.org/abstract\\_S147857221400005X](http://journals.cambridge.org/abstract_S147857221400005X)
- Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE.
- Plummer, Ken (2000). ““A World in the Making: Symbolic interactionism in the twentieth century””. En Turner, Bryan S. (ed.) *The Blackwell Companion to Social Theory*, 193-222. Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers.
- Polanyi, Karl (1989). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico* Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- (2014). *Los límites del mercado. Reflexiones sobre economía, antropología y democracia* Madrid: Capitan Swing.
- Poyatos, Fernando (1994). *La comunicación no verbal I*. Madrid: Itsmo.
- Prinz, Jesse (2014). “The Aesthetics of Punk Rock” *Philosophy Compass* 9/9: 583-593  
Acceso marzo 2015.  
[https://www.researchgate.net/publication/265416952\\_The\\_Aesthetics\\_of\\_Punk\\_Rock](https://www.researchgate.net/publication/265416952_The_Aesthetics_of_Punk_Rock)
- Pujadó, Miquel (2010). “Tot recordant Zeleste i l’Ona Laietana” *Serra d’Or* 602, 55-6
- Pujol, Jordi (2005) *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music.
- Radcliffe-Brown, A.R. (1975) [1958]. *El método de la antropología social*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- (1940). “On Social Structure” *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 70/1: 1-12. Acceso febrero 2019  
<http://www.jstor.org/stable/2844197>

- Rey Vizcaíno, Héctor (2015). "El ruido que se escapa: lo no idiomático como posicionamiento crítico ante el proceso de normativización de la música improvisada". *AusArt* 3 (2): 83-97. doi: 10.1387/ausart.15485
- Reynolds, Simon (2012). *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ricoeur, Paul (2006). *Sí mismo como otro*. México D.F.: siglo xxi editores.
- Rizo Garcia, M. (2015). "Interacción y emociones. La microsociología de Randall Collins y la dimensión emocional de la interacción social". *Psicoperspectivas* , 14(2) Acceso agosto 2015. [www.psicoperspectivas.cl](http://www.psicoperspectivas.cl)
- Rocha, Servando (31 de octubre de 2016). La película de The Beatles que inventó el pogo. *Agente Provocador*. Recuperado de <http://www.agenteprovocador.es>
- (17 de abril de 2017). Antes de Iggy Pop fueron los locos holandeses: el "stage diving" nació en 1964. *Agente Provocador*. Recuperado de <http://www.agenteprovocador.es>
- Sad, Jorge (2006). "Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires, Universidad de Palermo. n. 20 mayo 2006. 63-71
- Sánchez Martínez, José Alberto (2013). *Figuras de la presencia. Cuerpo e identidad en los mundos virtuales* México DF: Siglo XXI Editores.
- Sancho, Alberto (2015). *Glosario del sector de la producción de espectáculos musicales en directo*. FundéuBBVA. <https://www.fundeu.es/wp-content/uploads/2015/05/GlosarioConciertos.pdf>
- Sarana, Golapa (1996). "Comparative method", en Barmard, Alan Spencer, Jonathan (1996) *Encyclopedia of social and cultural anthropology* London & New York: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul (2013) [1957]. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología* Buenos Aires: Losada.
- Saumade, F. (1998). "Le rock, ou comment se formalise une passion moderne", en Brobemger, C. (dir.) *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*. Paris: Bayard Editions, 1998.

Schwartz, M.S.; Schwartz Green, C. (1955). "Problems in Participant Observation" *American Journal of Sociology* 60(4): 343-53. Acceso abril 2019. <http://www.journals.uchicago.edu/t-and-c>

Schechner, Richard (1990). "Magnitudes of performance" en Schechner, Richard, and Appel, Willa (1990) *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

(2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* Buenos Aires: Libros de Rojas/UBA.

(2012). *Estudios de la representación. Una Introducción* Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Schechner, Richard, and Appel, Willa (1990). *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press

Schieffelin, Edward L (1985). "Performance and the Cultural Construction of Reality" *American Ethnologist* 12/4 707-724. Acceso enero 2016. <http://jstor.org/stable/644178>

Schopenhauer, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.

Schuiling, Floris (2015). "The Instant Composer Pool: Notation and the Mediation of Improvising Agency" *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 5/1 2016, Acceso junio 2016. doi: 10.4000/cadernosaa.1028

Schütz, Alfred (1972). *Fenomenología del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Buenos Aires: Paidós.

(1974) [1951]. "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales". *Estudios sobre teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Sennet, Richard (1978) *El declive del hombre público*, Barcelona: Península.

Shank, Barry (1994). *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press

Shifres, Fabio (2006). "Tocar juntos: ¿*entrainment*, *comunicación* o *comunidad*?" Actas de la V Reunión de SACCoM. Buenos Aires. Acceso agosto 2015. <https://www.aacademica.org/favio.shifres/43.pdf>

Shilling, Chris (1993). *The Body and Social Theory* London: SAGE Publications.

Shuker, Roy (2009). *Rock Total. Todo lo que hay que saber* Barcelona: Robinbook.

- Sigurjonsson, N. (2010). "Orchestra Audience Development and the Aesthetics of 'Customer Comfort'" *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 40(4), 266– 278. Acceso septiembre 2919. doi:10.1080/10632921.2010.502011
- Singer, Milton (1972). *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Indian Civilization*. London Pall Mall Press.
- Sklar, Deidre (1994). "Can Bodylore Be Brought to Its Senses?" *The Journal of American Folklore*, Vol.107, No.423, Bodylore (Winter, 1994), 9-22. Acceso diciembre 2015. <http://www.jstor.org/stable/541070>
- Small, Christopher (1987). "Performance as Ritual: Sketch for an Inquiry into the True Nature of a Symphonic Concert", en White, Avron Levine (2016) (ed.) *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event* London: Routledge.
- (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial
- (1998) *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Hanover and London: University Press of New England.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Spinoza, Baruch (2000) [1677]. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Trotta.
- Stockfelt, Ola (2004). "Adequate Modes of Listening", en Cox, Christo hp y Warner, Daniel (eds.) (2004) *Reading in Modern Music*. 88-93. New York: Continuum.
- Stoller, Paul (1997). *Sensuous scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Straw, Will (1991). "Systems of Articulation, Logics of Chance: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies*, 5, 3. Acceso marzo 2014. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502389100490311>
- (2001). "Scenes and sensibilities", *Public*. Acceso abril 2013. <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335>
- (2004). "Cultural Scenes" *Loisir et Société/Society and Leisure* 27:2, 411-422. Acceso diciembre 2016. doi: 10.1080/07053436.2004.10707657
- (2014). "Scènes: ouvertes et restreintes" *Cahiers de recherche sociologique* 57: 17- 32. Acceso julio 2017 doi 10.7202/103527ar

- Suárez, Jose Ignacio (2011). “Polemicas *wagnerianas* en el siglo XIX en España”. *Anuario Musical*, 66, 181-202
- Tarde, Gabriel (2011). *Las leyes de la imitación y la sociología*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Taylor, Diana (2002). “Hacia una definición de *performance*” *Conjunto*, 126: 27-31. Acceso mayo 2018.  
<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm>
- Thomas, Julian (2006). “Phemenology and Material Culture” en Tilley, Chris; Keane, Webb; Kúchler, Sussanne; Rowlands, Mike y Spyker, Patricia (eds.). (2006) *Handbook of Material Culture*, 43-59. Londres, Los Angeles, Nueva Delhi, Singapur: Sage.
- Thompson, John B. (1998). *Los medios y la modernidad, Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- Thornton, Sarah (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital* Middletown: Wesleyan University.
- Timbres, Lou (1978). “Con punk o sin punk la musica se anima” *Star*, 32
- Tracy, Jessica L. y Matsumoto, David (2008). “The spontaneous expression of pride and shame: Evidence for biologically innate nonverbal” *Proc Natl Acad Sci USA* 105:11655–11660. Acceso julio 2019. <https://www.pnas.org/content/105/33/11655>
- Trotta, Felipe (2013). “Cenas Musicais e Anglofonia. Sobre os limites da noção do cena no contexto brasileiro”, en Pereira de Sá, Simone y Janotti Junior, Jeder (Orgs.) (2013) *Cenas musicais* Guararema, SP: Anadarco Editora & Comunicação.
- Tsitsos, William (1999). “Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene”. *Popular Music*, 18/3: 397-414. Acceso enero 2015 <http://www.jstor.org/stable/85361>
- Turner, Bryan S. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). “An outline of a general sociology of the body”. En B. S. Turner (ed.) *The Blackwell Companion to Social Theory*. Massachussts and Oxford: Blackwell Publishers.

Turner, Victor (1977) "Variations on a Theme of Liminality" en Moore, Sally F. and Myerhoff, Barbara G. (1977) (eds.) *Secular ritual*, 36-52. Assen/Amsterdam: Van Gorcum,

(1982). *From Ritual to Theatre* New York: Performing Arts Journal Publications

(1987). "The Anthropology of Performance", En Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.

Turpín, Jose (2016). "Fenomenología corporal en Judith Butler. Una compleja relación" *Nuevas Tendencias en Antropología*, 7: 229-261. Acceso enero 2017 <http://www.revistadeantropologia.es/n7%20english.html>

Vandermark, Ken (noviembre de 2014). Retrato de un artista del sonido. Ken Vandermark entrevista a Agustí Fernández. *El estado mental*. Acceso de <https://elestadomental.com/revistas/num5/retrato-de-un-artista-del-sonido>

Val Ripollés, Fernán del (2015). "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3(1): 33-48. Acceso agosto 2019. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v311.65>

(2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)* Madrid: Fundacion SGAE.

Valle, Teresa del (1999). "Procesos de la memoria: Cronotopos genéricos". *La Ventana* 9: 7-42. Acceso agosto 2018. ISBN 84-344-2214-X

van der Schyff, Dylan (2017). "Improvisation, Enaction, and Self-Assessment" en Elliot, David J., Silverman, Marissa y McPherson, Gary (eds.) (2017) *The Oxford Handbook of Philosophical and Qualitative Perspectives of Assessment in Music Education*.

Van Wolputte (2004). "Hang on to Your Self: Of Bodies, Embodiment, and Selves". *Annu. Rev. Anthropol.* 2004. 33:251-69. Acceso diciembre 2014 [www.annualreviews.org](http://www.annualreviews.org)

Vargas Cetina, Gabriela (2014). "Interpretación, presentación y representación: modos performativos en la trova yucateca" *Alteridades* 24/48 Acceso agosto 2018. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172014000200005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172014000200005&lng=es&tlng=es).

Velasco Maíllo, Honorio M. (2007). *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas* Madrid: Ed. Centro de Estudios Universitarios Ramón Areces S.A

Viana, Israel (7 de mayo de 2018). Aina: “Cuanta más mierda comíamos, más felices éramos”. *El Salto*. Acceso de <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-aina-conciertos-bcore#comentarios>

Victoroff, David; Uribe, Oscar (1959). “El Aplauso, una Conducta Social” *Revista Mexicana de Sociología* 21/2: 703-739. Acceso agosto 2018. doi: 10.2307/3538193

Vigarello, Georges (1997) [1982]. “Historias de cuerpos: entrevista con Michel de Certeau” *Historia y Grafía*, 179-90. Recuperada enero 2018 <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/hemeroteca/framesacer.html>

Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones.” *TRANS. Revista transcultural de Música*, 2. Acceso enero 2015. [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans).

Viñuela, Laura (2003). “La construcción de las identidades de género en la música popular” *Dossiers Feministes*, 7. Acceso noviembre 2019 <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726>

VV.AA. (1995). *Alter musiques natives*. Catálogo de exposición, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura,

Wacquant, Loïc (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

(2008/2009). “Conexiones carnales. Sobre corporización, aprendizaje y pertenencia”. *Pensar. Espistemología, política y ciencias sociales*, 3-4: 11-41. Acceso mayo 2019. <http://www.revistapensar.org/index.php/pensar/article/view/28>

(2009). “The Body, the Ghetto and the Penal State” *Qualitative Sociology* 32:1, 101-129. Acceso marzo 2019. <https://doi.org/10.1007/s11133-008-9112-2>

Waskul, Dennis D. & Vannini, Phillip (2006). “Introduction: The Body in Symbolic Interaction”, en Waskul, Dennis D. & Vannini, Phillip (eds.) (2006) *Body/Embodiment. Symbolic Interaction and the Sociology of the Body*. Hampshire/Burlington: Ashgate.

Watzlawick, Paul; Beavin, Janet y Jackson, Don (1991). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Barcelona: Ed. Herder.

Weis, Jessica (2019). “Técnicas para calcular el número de personas en una multitud” Ijnet Red Internacional de Periodistas. Acceso agosto 2018 de <https://ijnet.org/es/story/t%C3%A9cnicas-para-calcular-el-n%C3%BAmero-de-personas-en-una-multitud>

Wilcox, Kathleen (1993). “La etnografía como una metodología y su aplicación al estudio de la escuela: una revisión”, en H.Velasco (y otros) (1993) *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escola*, 95-126. Madrid: Trotta.

Willis, Paul (2014). “El significado cultural del uso de drogas” pp. 181-216 en Hall, Stuart; Jefferson, Toni (ed.) (2014) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Wilson, Charles (2008). Siglo XX. Diccionario enciclopédico de la música. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Woo, B., Rennie, J. Y Poyntz, S.R. (2015). “Scene Thinking” *Cultural Studies* 29(3): 285-97. Acceso septiembre 2016 <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2014.937950>

Young, Iris Marion (1980) “Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality”. *Human Studies*, 3: 137-156. Acceso octubre 2019.

[https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/transnational/iris\\_marion\\_young.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/transnational/iris_marion_young.pdf)

## POTCASTS

Pérez Cruz, C. (productor). (16 de junio, 2016). Club de Jazz. Conversación con Marianne Brull (La 'Marianne' del Liquid Trio). [Audio en postcast]. Acceso de [https://www.ivoox.com/club-jazz-16-06-2016-conversacion-marianne-audios-mp3\\_rf\\_11919182\\_1.html](https://www.ivoox.com/club-jazz-16-06-2016-conversacion-marianne-audios-mp3_rf_11919182_1.html)

Tapiz, Pachi (productor). (4 de diciembre, 2017). Tomajazz. Al habla con... Joan Cortès [Audio en postcast]. Acceso de [tomajazz.com](http://tomajazz.com)

# **Anexos**

## **Tabla de anexos**

Anexo I. Imágenes.....	III
Imagen 1a. <i>Flyer</i> digital Nocturna Discordia, 2019 .....	III
Imagen 1b <i>Flyer</i> digital. Discordian Records .....	III
Imagen 1c. <i>Flyer</i> digital Nocturna Discordia, 2018 .....	III
Imagen 2a <i>Flyer</i> 2016 Autoria desconocida.....	III
Imagen 2b <i>Flyer</i> 2017 Autoria desconocida.....	IV
Imagen 2d <i>Flyer</i> 2017 Autoria desconocida.....	IV
Imagen 2c <i>Flyer</i> 2016 Autoria desconocida.....	IV
Imagen 2e <i>Flyer</i> 2016 Autoria desconocida.....	IV
Imagen 2f <i>Flyer</i> 2015 Autoria desconocida.....	V
Imagen 3 El saxofonista Big Jay Mc Neely, Los Angeles, 1951 Fot. Willoughby.....	V
Imagen 4a Principios de la década del 2000. Fotografía autoria desconocida.....	V
Imagen 4b Finales de la década de los años 80. Fotografía autoria desconocida.....	V
Imagen 4c. Contraportada del single de The F.U.'s "Kill for Christ",1982. Fotografía Phil-In-Phlash.....	VI
Imagen 5. Diagrama de distribución espacial según parametros de género y etarios en el concierto de punk. Fuente: Elaboración propia.....	VII
Anexo II. Personas entrevistadas y comunicaciones personales .....	VIII
Anexo III. Tipología de los movimientos corporales de las personas en el concierto. ....	XI
Anexo IV. Fuentes videográficas de Internet utilizadas .....	XIII

# Anexo I

## Imágenes



Imagen 1a. Flyer digital Nocturna Discordia 2019



Imagen 1b Flyer digital. Discordian Records



Imagen 1c. Flyer digital Nocturna Discordia 2018



Imagen 2a Flyer. 2016. Autoria desconocida.



Imagen 2b. Flyer 2017 Autoria desconocida



Imagen 2c. Flyer 2016. Autoria desconocida



Imagen 2d. Flyer 2017. Autoria desconocida

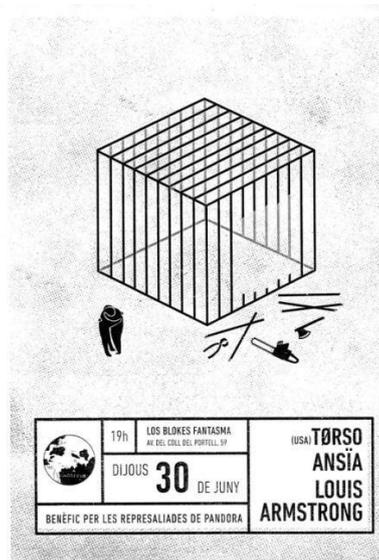


Imagen 2e. Flyer 2016. Autoria desconocida



Imagen 2f. Flyer 2015 Autoria desconocida



Imagen 3. El saxofonista Big Jay Mc Neely, Los Angeles, 1951 Fotografia Bob Willoughby



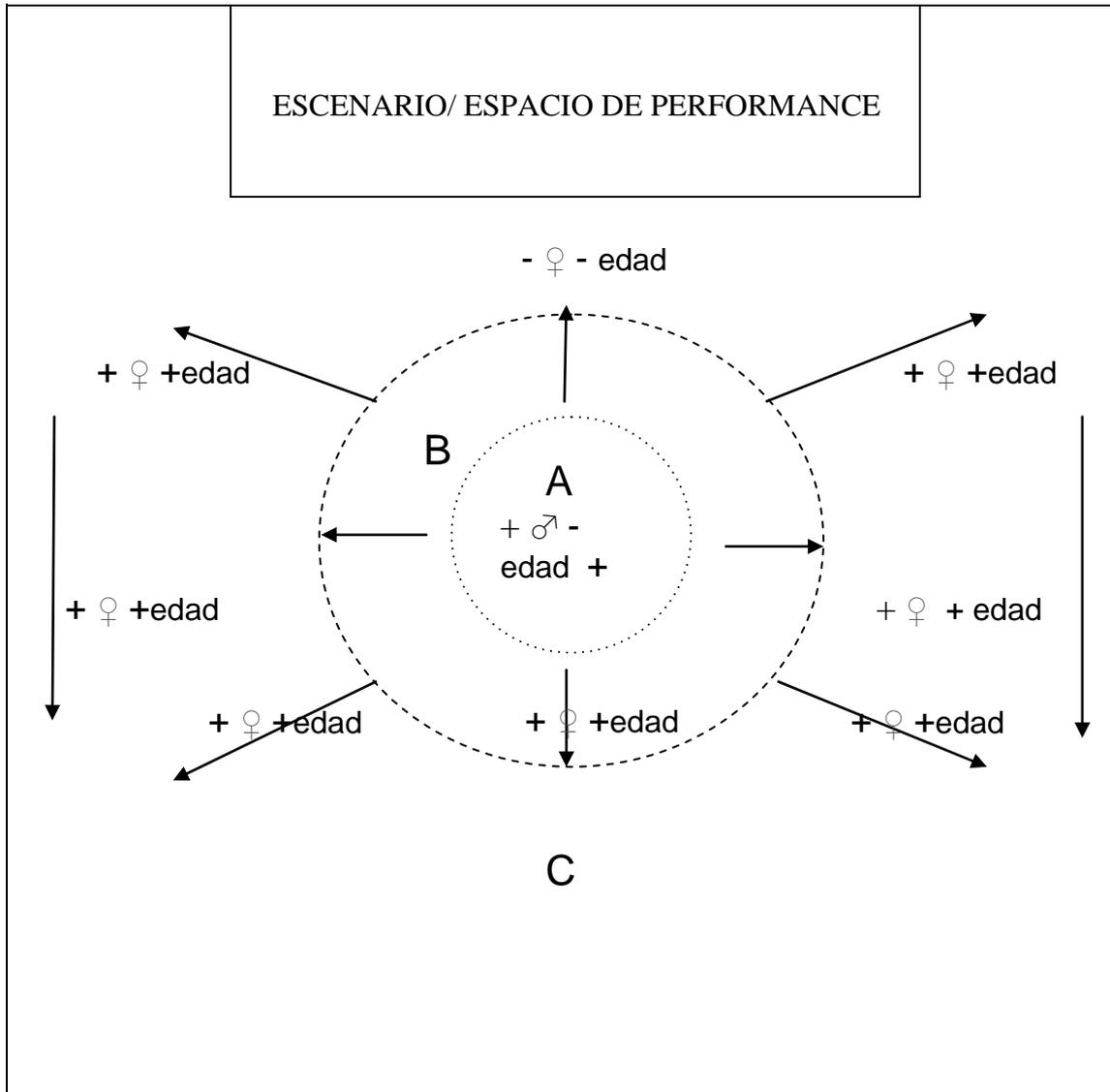
Imagen 4a. Principios de la década del 2000.



Imagen 4b. Finales de la década de los Años 80. Autoria desconocida



Imagen 4c. Contraportada del single de The F.U.'s "Kill for Christ", 1982. Fotografía Phil-In-Phlash



Fuente: Elaboración propia.

A: *Pit* o zona donde se desarrolla el pogo.

B: Corona de personas que sin ser participes plenamente del pogo interactúan con él, pero sin perder su atención sobre lo que ocurre en el escenario

C: Resto de la sala de conciertos.

— Limite de la sala de conciertos y del escenario. Aunque aquí marca un área determinada, representa el límite de todas las salas observadas sin referencia a su tamaño real.

... Limite flexible entre pit y corona de personas

--- Limite más constante entre corona de personas y resto de la sala.

+ ♂ - edad: Mayor presencia de hombres, y de hombres y mujeres más jóvenes. Como se ve, las zonas donde hay más hombres, y más personas jóvenes es en el frontal del escenario y en el pogo, a partir de las cuales su número se va reduciendo gradualmente.

Las flechas indican que al alejarse del pogo, la presencia de mujeres y la edad de las personas se van incrementando, lo que igualmente ocurre al irse alejando del escenario.

## **Anexo II**

### **Personas entrevistadas y comunicaciones personales**

#### INFORMANTES DE LA ESCENA DE LA IMPROVISACIÓN BARCELONESA

- Armand. 34 años. clarinetista y saxofonista profesional, profesor de música. Estudios universitarios. Entrevistado el 19 de abril del 2016. Diversas comunicaciones personales mediante correo electrónico.
- Blai. 56 años. Saxofonista y clarinetista profesional, profesor de música y compositor. Estudios primarios. Entrevistado el 10 y el 12 de febrero del 2017. Diversas comunicaciones personales mediante correo electrónico.
- Carles. 29 años, contrabajista profesional. Estudios secundarios. Entrevistado el 6 de junio del 2016.
- Gerard. 43 años, guitarrista, dispositivos electrónicos analógicos y tocadiscos acústico, compositor y músico profesional. Estudios secundarios. Entrevistado el 28 de marzo de 2017. Diversas comunicaciones personales mediante correo electrónico.
- Jaime. 35 años. Trompetista profesional y profesor de música. Estudios secundarios. Entrevistado el 8 de abril del 2016.
- Josep. 39 años. Percusionista. Estudios universitarios. Comunicación personal
- Manel 60 años. Aficionado. Parado, último trabajo agente comercial. Estudios secundarios. Entrevistado el 10 de junio del 2017.
- Miquel. 62 años. Aficionado. Fotógrafo. Profesor educación secundaria. Estudios universitarios
- Nuno. 42 años, clarinetista, profesor de clarinete. Estudios universitarios. Entrevistado el 16 de enero del 2017.
- Quico. 39 años, saxofonista profesional, compositor, productor discográfico, programador de conciertos y profesor de música. Estudios secundarios. Entrevistado el 8 de agosto del 2016. Comunicaciones personales mediante correo electrónico 2 de julio del 2018, 15 de julio del 2019, 11 de agosto del 2019, 6 y 17 de septiembre del 2019.
- Xavier. 62 años. Aficionado. Pre-jubilado. Estudios universitarios. Entrevistado el 8 de diciembre del 2016.

- Zacarías. 39 años. Baterista profesional. Estudios secundarios. Entrevistado el 25 de enero del 2017.

#### INFORMANTES DE LA ESCENA DEL PUNK Y EL HARDCORE BARCELONES

- Aranza. 33 años, guitarrista. Trabaja en una fundación-Ong. Estudios universitarios. Entrevista el 17 de febrero del 2017
- Arcadi. 27 años, guitarra, montador de escenarios y técnico de sonido. Estudios secundarios Entrevistado el 13 de diciembre del 2016.
- Edgar. 22 años, guitarrista y cantante, desarrollador de software. Estudios secundarios. Entrevistado el 9 de noviembre del 2016.
- Enric. 40 años. Guitarrista, técnico documentalista. Estudios secundarios. Entrevistado el 28 de febrero del 2014.
- Esther. 39 años, guitarrista y cantante, trabajadora en una impresora. Estudios secundarios. Entrevista el 19 de noviembre del 2016
- Francesc. 36 años, guitarrista, empresario. Estudios secundarios. Entrevista el 18 de marzo del 2016.
- Germán. 42 años. Teclista y educador canino. Estudios secundarios. Comunicación personal 29 de agosto del 2019.
- Moisés. 44 años. Cantante y profesor de secundaria. Comunicación personal
- Montse. 40 años. Aficionada. Profesora de secundaria. Estudios universitarios Entrevistada el 21 de abril del 2017.
- Pau, 18 años, guitarrista. Desempleado. Estudios primarios. Entrevistado el 28 de abril del 2016
- Raul. 45 años. Fotógrafo y aficionado. Comunicación personal 27 de agosto de 2019.
- Roc. 46 años. Fotógrafo y bajista. Comunicación personal 22 de agosto del 2019.
- Roger. 53 años. Bajista. Funcionario de ayuntamiento y co-propietario de una sala de conciertos. Estudios secundarios Entrevistado el 8 de enero del 2016.
- Ruben. 35 años, cantante, gestor de viajes. Estudios secundarios. Entrevistado el 8 de noviembre del 2016.
- Sergi: 47 años. Baterista, marmolista. Estudios secundarios. Entrevistado el 16 de marzo del 2013.

- Silvia. 52 años, aficionada, auxiliar administrativa. Estudios secundarios.  
Entrevistada el 8 de enero del 2013.
- Sonia. 59 años. Cantante. Comunicación personal 26 de julio de 2019, 17 agosto 2019,

## Anexo III

### Clasificación de movimientos de las personas músicas y del público

#### Movimientos corporales de las personas músicas

1. *Gestos efectores* (López Cano, 2009). También reciben las denominaciones de acciones corporales productoras de sonido (During, 2001; Jensenius, 2007) o gestos instrumentales (Peñalba, 2010) y son los directamente vinculados con la producción del sonido.

1.1 *Excitadores*: iniciadores del sonido (Jensenius, 2007).

1.2 *Modificadores* del sonido (Jensenius, 2007).

2. *Gestos ancillares* (López Cano, 2009, 2010), también denominados movimientos auxiliares (Jensenius, 2007; Jensenius et al. 2010). Apoyan, rodean y acompañan la producción de sonido.

2.1 *Movimientos preparatorios*, realizados antes del movimiento efector, antes del sonido o la *performance* en sí. En algunos casos actúan como autoestimulación (López Cano, 2009).

2.2 *Movimientos vinculados*. Relacionados con los efectores, acompañan y determinan la calidad del sonido.

221 *Movimientos supervisores*. Destinados a controlar más detalladamente la evolución de los movimientos efectores. (López Cano, 2009).

222 *Auxiliares*: intervienen en la calidad del sonido (López Cano, 2009). De apoyo directo (Jensenius, 2007).

223 *Compensatorios*: equilibran el cuerpo alterado por los gestos efectores.

3. *Indexicales* o *icónicos*: entre la producción sonora y la expresividad estetizada de la *performance* musical. Relacionados con la materia sonora (López Cano, 2009). Acompañantes del sonido (Jensenius, 2007; Jensenius et al. 2010). No relevantes en la producción sonora, pero sí en las ideas imperantes sobre la música (During, 2001) A veces ayudan al espectador a entender la *performance*.

3.1 *Traductores*: trasladan a lenguaje gestual algunos aspectos estructurales de la música (López Cano, 2009). También denominados estéticos, expresivos (Peñalba, 2010) y figurativos (Deladande, 1988). Sugieren el contorno, el trazo de lo sonoro (Jensenius, 2007).

3.2 *Interpretativos*: exteriorización de las intenciones interpretativas del músico subrayando matices y silencios (Lopez Cano, 2009).

4. *Movimientos reguladores* (López Cano, 2009) o comunicativos específicos performer- performer (Jensenius, 2007; Jensenius et al. 2010). También llamados semióticos (Cadoz y Wanderley, 2000).

5. *Movimientos exhibitorios*: parte de la escenificación de la *performance* (López Cano, 2009). Movimientos específicamente comunicantes performer-público (Jensenius, 2007).

5.1 De interpelación al público.

5.2 de exteriorización del efecto musical. Dramatizan el efecto de esta, pero sin relación directa con el sonido.

5.3 de exteriorización afectiva interna de los músicos, de sus vivencias emocionales al tocar.

### **Movimientos corporales del público.**

1. *Movimientos paramusicales*: actividad kinética y postural imitando a o sincronizada con algún elemento de la música (Jensenius, 2007; López Cano, 2014)

1.1 *Sincronización básica general*: acoplamiento de una parte de nuestro cuerpo con algún aspecto métrico de la música (López Cano, 2005, 2008, 2014).

1.2 *Mimesis ejecutora*: imitación de la ejecución de instrumentos y de las acciones productoras de sonido. Imitación de la gesticulación de los músicos (Jensenius 2007; López Cano, 2005; 2008; 2014)

1.3 Movimientos corporales relacionados con estilos y géneros musicales particulares.

2. Movimientos o posturas no musicales. Sin origen musical. Generalmente originadas en movimientos y posturas desarrolladas por los colectivos formados por músicos y público donde se contextualiza el concierto (López Cano, 2014).

3. Actos ritualizados. Rutinas motoras con reglas específicas, insertas en la *performance*.

4. Bailes.

## Anexo IV

### Fuentes videográficas de Internet utilizadas

- Video 1: Free Sound Art. (24 de marzo de 2015). *Miquel Jordà, Iván Gonzalez, Guillermo Torres, Roberto Bellatalla, Àlex Reviego*. Obtenido de archivo de video: [https://www.youtube.com/watch?v=bsCjGv1v\\_78&t=205s](https://www.youtube.com/watch?v=bsCjGv1v_78&t=205s)
- Video 2: robert, a. (25 de octubre de 2016). *The Anisotropic Perturbations Ferràn Fages, Tom Chant, Ivo Sans. 23 Robadors Juny de 2016*. Obtenido de Archivo video: <https://www.youtube.com/watch?v=Ihx7sVAnVmA&t=759s>
- Video 3: robert, a. (22 de octubre de 2015). *Nocturna Discordia 44, al Soda, 21-10-2015*. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=yCIG-AawuX8>
- Video 4: robert, a. (2017 de diciembre de 2017). *Nocturna Discordia #147, Soda Acústic, 27-12-2017*. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=kIYnTp58Ulw>
- Video 5: Club Jazz Sant Cugat. (10 de febrero de 2019). *Girafa Sessions! #26 – A.Fernández, S.Claman - febrero 2019*. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=G1exwCTwpkA&t=148s>
- Video 6: Besalduch, F. (29 de enero de 2016). *MALACLYPSE LIVE AT SODA (Barcelona)*. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=MkJWN3SzeWg>
- Video 7: pratsroua. (13 de marzo de 2009). *duot robadors*. Obtenido de Archivo de video: [https://www.youtube.com/watch?v=WlekO\\_CAJ5Q](https://www.youtube.com/watch?v=WlekO_CAJ5Q)
- Video 8: Marcel·li Bayer Baritone saxophone impro at Robadors 23. (s.f.).
- Video 9: Martinez, A. (20 de mayo de 2017). *Alex Reviriego. TePeKaLeSOUND*. Obtenido de archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=Azq6whh0tqs>
- Video 10: - deathparianPLP. (3 de marzo de 2013). *MIND CRASH ---LIVE ESTRAPERLO!*. Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=LMtbT3afLoM>

- Video 11: Tupatupa, R. (2014 de octubre de 2015). *BAULA " 5 Minuts " 24/10/2015 Femme Soroll Fest.* Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=QrmtxXZaJW8>
  
- Video 12: - Punkike Punk (2014 de febrero de 2014). *ZOMBI PUJOL- Deu salvi a l'honorable (CSO Los Blokes Fantasma 1-2-14).* Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=yjsQ4PePyiE>
  
- Video 13. Punkike Punk (14 de julio de 2015a). *TOTÄLICKERS- Cap estat (CSO Los Blokes Fantasma 9-7-15).* Obtenido de Archivo de video: [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_-4IC1HfAA](https://www.youtube.com/watch?v=P_-4IC1HfAA)
  
- Video 14 Captura Mutante. (19 de marzo de 2016). *ULTRA @ Transformadors FULL SET.* Obtenido de archivo de video: [www.youtube.com/watch?v=vfgTgzFWvAo](http://www.youtube.com/watch?v=vfgTgzFWvAo)
  
- Video 16 MrMusica. (5 de mayo de 2019). *APPRAISE (19-02-01) (MrMusika).* Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1Usq9EHcbk&t=774s>
  
- Video 17 Marba, A. (12 de febrero de 2015). *COL.LAPSE - Live At CKUD '15.* Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=IAAutd1wg0Y&t=585s>
  
- Video 18 Maskan, P. (30 de marzo de 2006). *Iggy and the Stooges Live Cincinatti 1970.* Obtenido de Archivo de video: [https://www.youtube.com/watch?v=XR2rl\\_OVcl4](https://www.youtube.com/watch?v=XR2rl_OVcl4)
  
- Video 19 enace, D. T. (28 de mayo de 2008). *Circle Jerks Live 1981.* Obtenido de Archivo de video: <https://www.youtube.com/watch?v=JxPoggqI62s>