

MACHISMO, RACISMO, CLASISMO Y COSMOPALETISMO, LOS CUATRO JINETES DEL PERIODISMO MUSICAL

Fernando Cruz

AUTOR/AUTHOR:

Fernando Cruz

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Periodista musical. Coordinador del seminario 'A 300 kilómetros a la redonda'

TÍTULO/TITLE:

Machismo, racismo, clasismo y *cosmopaletismo*, los cuatro jinetes del periodismo musical
Sexism, racism, classism and cosmopaletismo, the four horsemen of the journalism musical

CORREO-E/E-MAIL:

nandocruz32@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

El seminario 'A 300 kilómetros a la redonda', organizado por la Universidad de Cádiz en el marco del Proyecto Atalaya y del programa Tutores del Rock, tenía el objetivo de romper con varias de las inercias que arrastra el periodismo musical español desde tiempo inmemorial programando seis conferencias que iban desde una revisión de la historia del rock en clave feminista, hasta un recorrido por las músicas urbanas modernas de la vecina Marruecos, pasando por ponencias que constatasen cómo la cultura negra empezó a influir en la andaluza hace ya cinco siglos.

The seminar '300 kilometre radius', organised by the University of Cadiz as part of the Atalaya Project and the Rock Tutors programme, aimed to put an end to the inertia that has always surrounded Spanish musical journalism by scheduling six conferences ranging from a review of the history of rock from a feminist perspective to discovering modern urban music from neighbouring Morocco, as well as talks which showed how, as long as five centuries ago, black culture began to influence Andalusia.

PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:

Proyecto Atalaya; Programa Tutores del Rock; periodismo musical; Rock; música Urbana; España; Marruecos

Atalaya Project; Rock Tutors Programme; musical journalism; Rock; Urban Music; Spain; Morocco

Machismo, racismo y clasismo son tres males que arrastra el periodismo musical desde tiempo inmemorial. No son pecados explícitos ni voluntarios sino que entran en aquella categoría que el sociólogo francés Pierre Bourdieu definió como violencia simbólica. Se califican como violencia simbólica aquellas prácticas que relativizan una estructura social asimétrica y perpetúan esquemas de dominador y dominado. En este sentido, el periodismo musical perpetúa y reproduce de forma encubierta y sistemática el machismo, el racismo y el clasismo existente en la sociedad en tanto que reproduce esos esquemas de dominación social en la cultura y muy pocas veces obra activamente para cuestionarlos o contribuir a minimizarlos.

El ámbito académico también puede ser y a menudo es ejecutor y víctima de esta misma violencia social. Por ello, la primera intención del ciclo «A 300 kilómetros a la redonda», inscrito dentro de las jornadas «Tutores del Rock» del curso de verano de la Universidad de Cádiz, era romper en la medida de lo posible esta perniciosa inercia del periodismo musical diseñando un programa de conferencias que remase en la dirección contraria: contra el machismo, contra el racismo y contra el clasismo. Visibilizándolo y rebatiéndolo.

Hay un cuarto defecto también dramáticamente extendido en el periodismo musical español. Es una mezcla de fascinación anglófila y cosmopolitismo mal entendido que podríamos definir como *cosmopaletismo*. A saber: todo lo que ocurre lejos de nuestras fronteras, en especial si viene de Londres o Estados Unidos, es mucho más importante que lo que sucede en nuestro entorno más cercano. Contra de esa tendencia remaba también este ciclo, titulado explícitamente «A 300 kilómetros a la redonda». Al celebrarse el ciclo en Cádiz, había una voluntad clara de tratar asuntos geográficamente próximos al contexto andaluz que, por supuesto, deberían ser abordados por expertos andaluces.

Las seis ponencias programadas entre los días 11 y 13 de julio apuntaban en alguna de estas cuatro direcciones. Algunas lo hacían en más de una dirección a la vez. La intención fue, desde un principio, aprovechar la libertad que ofrecía desde el mundo académico el ciclo 'Tutores del Rock', organizado por la Universidad de Cádiz en el marco del Proyecto Atalaya, y abrir el campo del periodismo musical apuntando hacia esos vicios tan enquistados en el gremio, dirigiendo la mirada hacia esos ángulos ciegos en busca de narraciones que trasciendan la obsesión por esa música blanca, de clase media, masculina y anglófila permanentemente elogiada por los periodistas varones, blancos, de clase media y anglófilos. Y, claro, lo primero que había que hacer era dar voz a las *tutoras del rock*.

¿Pero qué me estás contando? Una crítica feminista a la historia del rock

«¿Qué pasaría si empezáramos a contar la historia del rock fijándonos en las vivencias de las mujeres como músicas, profesionales de la industria musical, aficionadas y espectadoras?», se pregunta la investigadora social y activista feminista Laura Sales. Dicho de otro modo, ¿qué pasaría si empezásemos a preguntarnos quién ha escrito la historia del rock, quién escoge a los artistas que cada año ingresan en el Rock'n'Roll Hall Of Fame o quién dirige los grandes festivales del planeta? Casi siempre encontraremos hombres hablando sobre hombres, escogiendo a hombres y promocionando a hombres.

Si retrocedemos a principios del siglo xx, y allí es donde Sales inició su conferencia, encontraremos los primeros desajustes entre la historia real y la que nos han contado. Sales habla del blues clásico como «una época protagonizada por las mujeres, especialmente, las mujeres lesbianas y bisexuales». Y cuestiona la masculinización del relato histórico con nombres y datos. La primera persona que grabó un blues no fue un hombre, sino una mujer. Se llamaba Mamie Smith. Sin embargo, siempre que pensamos en los orígenes del blues nos viene a la mente Robert Johnson, que grabaría su seminal repertorio 17 años después de que Mamie Smith registrase su «Crazy blues».

«No existe una historia neutra», denunció Laura Sales. Por ello es imprescindible esa crítica feminista a la historia del rock que cuestione la narración hegemónica machista que hemos aprendido y que se sigue tomando como referencia única desde el periodismo musical de una forma acrítica. Y a eso dedicó su sesión Laura Sales, recordando en primer lugar que en los *minstrel shows* (espectáculos ambulantes de variedades típicos en Estados Unidos a final del siglo xix y principio del xx) las mujeres negras encontraron un espacio de libertad mayor del que gozaban los hombres negros en aquella época.

La historia insiste en recordar que ya los grupos de chicas de los años 60 eran productos prefabricados, pero olvida resaltar que sus canciones daban voz a los sentimientos femeninos, a la euforia y desorientación emocional de las adolescentes. Para Sales tampoco es casual que una de las mujeres más reputadas en el ámbito rock, Patti Smith, confiese comportarse artísticamente como un hombre.

Desde entonces y hasta llegar a los años 90 con fenómenos de feminismo combativo como las *riot grrrls* o la comercialización del *girl power* popularizado por Spice Girls y más recientemente los alegatos pseudofeministas de Beyoncé, la historia ha dado muchas vueltas. Pero la pregunta sigue ahí: ¿por qué la crítica musical ha sido tan acrítica con este relato masculinizador y sesgado de la historia de la música? Tal vez sea porque los periodistas musicales, principalmente varones, no nos sentimos menospreciados por él. Y así, de una forma pasiva, nuestro silencio cómplice contribuye a perpetuar la injusticia.

La base militar de Rota. La banda sonora de los forasteros

El franquismo cerró a cal y canto las fronteras españolas impidiendo que la música del extranjero entrase en España. Y esta circunstancia política sería clave a la hora de establecer clases entre los que tenían acceso a la música internacional y los que no. Entre los primeros, había hijos de diplomáticos o de otros profesionales de clase media cuyo trabajo les permitía viajar por Europa. También, los habitantes de zonas costeras con gran presencia de turistas extranjeros.

Hubo otras cuatro grietas por las que la música extranjera entró en España: las bases militares estadounidenses de Rota, Morón de la Frontera, Torrejón de Ardoz, Zaragoza. La primera de ellas, situada en bahía de Cádiz, alteraría la adolescencia de miles de roteños, ya que les descubriría a través de la emisora de radio de la base, cientos de discos, grupos y sonidos eléctricos. Uno de aquellos jóvenes era Felipe Benítez Reyes, protagonista de la segunda conferencia.

El escritor gaditano trenzó un relato vivencial de aquella infancia y adolescencia en una pequeña ciudad del sur de España con acceso a músicas que pocos vecinos de Madrid, Barcelona o Madrid podían siquiera imaginar. «Para nosotros, la emisora de la base militar era una ventana abierta a un mundo que no nos correspondía», reconoció. El rock no sólo entró en Rota desde los programas que radiaban los militares estadounidenses, sino también de los discos e instrumentos que se vendían en las tiendas de la base. Algunos de esos discos acababan en bares como el de Pepe *El Gallego*, que pinchaba Uriah Heep y King Crimson a las cinco de la tarde. Y algunos de aquellos instrumentos acabarían en manos de jóvenes como Felipe, que a principios de los años 70 ya tocaba en un grupo de «rock psicodélico-galáctico» y firmaba sus primeras letras «en un inglés nivel apache».

En los clubs de la base también se celebraban conciertos. Allí tocaban grupos venidos de Estados Unidos e Inglaterra y bandas de rock formadas por los propios militares destinados en Rota. «Había un grupo que cambiaba las cuerdas de la guitarra cada semana. A nosotros nos parecía un despilfarro. Nos hicimos amigos de ellos y nos daban las cuerdas de la guitarra, que solo tenían una semana de uso. Cada lunes nos las tenían preparadas», recordó el escritor.

Las anécdotas difuminadas o magnificadas por el paso de los años no fueron los únicos ingredientes de la charla. Benítez Reyes se prestó también a filosofar sobre los mágicos vínculos que se generan entre música y recuerdos. «La música, al mezclarla con el pasado, provoca un fenómeno casi parapsicológico: te devuelve el fantasma de lo que fuiste», apuntó. «Tú no descubres los discos. Es la música la que te está revelando tu propia vida», llegó a sugerir. Ahí queda eso.

La historia no contada de Andalucía. Los «sonidos negros» en el flamenco

El disco-libro *Razón del son* publicado en 2014 por el guitarrista y antropólogo sevillano Raúl Rodríguez es un extraordinario estudio de la influencia de los sonidos africanos y afroamericanos en la música andaluza. Antes de tocar con Martirio y Kiko Veneno, y antes también de formar el grupo Son de la Frontera, Rodríguez sospechaba que su futuro profesional estaría en la docencia. Tal vez por eso siempre ha tenido un pie en la teoría y otro en la práctica. Incluso ahora que vive de la música, destina parte de su tiempo a investigar y compartir sus conocimientos en conferencias. Conferencias a las que siempre se presenta acompañado de su guitarra. Por supuesto y por si acaso.

«La sociedad que dio origen hace quinientos años a la música flamenca tenía muchos puntos en común con esta. Tenía gente de muy diversos orígenes y una forma de ser y de vivir muy mezclada», apuntó Rodríguez a las primeras de cambio. Ciudades como Sevilla y Cádiz, por su condición de puertos de comerciales y metrópolis, fueron también viveros de mestizaje cultural. «Es poco probable que este tipo de ciudades desarrollasen una música hermética. Lo más normal es que desarrollasen una especie de rock'n'roll del XVII, una música mezcla de muchas otras músicas», teorizó Rodríguez en su charla.

Y, aportó ejemplos de ello. La zarabanda, un baile aparecido en el siglo XVI, se hizo tan popular a un lado del Atlántico como a otro y acabó siendo prohibido por las autoridades debido a sus movimientos lascivos. Rodríguez sospecha que de aquellos doce tiempos de la zarabanda se deriva la bulería, la soleá y las alegrías. La zarabanda se expandirá por igual en España que en el radio de acción caribeño del continente americano, dando origen a géneros locales como el bambuco colombiano, al joropo venezolano y al punto cubano, entre muchos otros. Y el punto cubano será la base rítmica sobre la que se desarrollará la práctica de la controversia donde los improvisadores cubanos compiten inventando rimas. De esas improvisaciones a las batallas de gallos típicas del hip-hop ya solo hay una esquina y media.

En efecto, la primera música negra que llegó a España fue el hip-hop, el funk, el soul o el blues. La activa participación española en el comercio de esclavos hace que mucho antes se establezca el contacto con la cultura africana. Y si Laura Sales denunciaba en su conferencia una visión parcial que masculiniza la historia del rock, Rodríguez habla de una visión en exceso nacionalista y andalucista de la historia que niega la influencia negra en la cultura española, en general, y en los cantes flamencos, en particular. Afortunadamente, la música puede ayudar a desvelar la historia que no explican los libros.

La permeabilidad cultural no es algo exclusivo de nuestro tiempo. El imperio español ya era un agente globalizador siglos atrás, y nada permite demostrar que las formas de vida y de expresión viajen en una única dirección. Nuestra historia del arte tiende a resaltar la influencia

española en los territorios conquistados, mientras se resiste a reconocer la influencia negra en la cultura andaluza. Un ejemplo más de lo necesario son las lecturas críticas a la historia oficial para no perpetuar relatos interesados y, en este caso, racistas.

¿Ya no te acuerdas cuando no había *na de na*? Desembarco de la cultura hip-hop en Málaga (1985-1995)

Pudiendo hablar de Andalucía, ¿para qué hablar de la Costa Este de Estados Unidos? Pudiendo hablar de Málaga, ¿para qué hablar del Bronx? La historia del hip-hop andaluz aún no ha sido escrita, pero el día que alguien se ponga a ello tendrá que sentarse varias horas con Sergio Albarracín, alias Elphomega, para que le cuente cómo nació la escena malagueña de hip-hop a mediados de los años 80.

«¿Ya no te acuerdas cuando no había *na de na*?», cantaban los malagueños Triple XXX. Y ahí arrancó la narración de Elphomega, cuando en Málaga no había absolutamente nada que hiciese pensar que aquella ciudad podría convertirse en cuna de hip-hop andaluz y español. Pero aparecieron en la calle los primeros grafitis de la Spray Crew, los Málaga City Breakers salieron bailando breakdance en el programa televisivo 'Tocata' y a todas horas sonaba por la radio '19', el superéxito de Paul Hardcastle. Aquella canción era lo más parecido al rap que había oído Sergio hasta entonces. Sergio tenía nueve años.

«Hace treinta años, si no eras pintor o fontanero no podías ir con la gorra por la calle», aseguró Elphomega. Habla de 1986. Faltaban tres años aún para que el rap latino entrase en España de la mano de Kid Frost, Mellow Man Ace y, sobre todo, de *Mi abuela*, de Wilfred y La Ganga. También faltaban aún tres años para que se publicase el primer recopilatorio de rap hecho nuestro país: *Madrid hip-hop*.

En Málaga no había base militar, pero había costa y los marines de permiso y los turistas iban a Torremolinos. En club Downtown se pinchaba funk importado de Londres y en el Soul Beat pinchaban hip-hop. En una de aquellas excursiones a Torremolinos se formaría el embrión de Nación Sur, colectivo en el que Sergio Albarracín entraría como letrista. Allí también estaban DJ Narko, Rayka y Spanish Fly.

Su primera audición tenía como objetivo grabar un disco para el sello de Danza Invisible. El plan no acabó de cuajar, pero la semilla de la futura escena malagueña de hip-hop estaba plantada. La primera maqueta de Nación Sur se grabaría con los métodos prehistóricos de la época: a tiempo real y con los tres raperos recitando sobre bases instrumentales escogidas en las caras b de discos ajenos. Y de esos Nación Sur surgirían Hablando en Plata, Triple XXX y Elphomega. Y el resto, como se suele decir, ya es historia.

Autogestión en Andalucía. Las experiencias de Telegrama y El Rancho

En Andalucía siempre ha existido la sensación de que para poder hacer carrera en el mundo de la música hay que salir de Andalucía. Sin embargo, el sello El Rancho, desde Sevilla, ha demostrado que es posible impulsar trayectorias artísticas sin necesidad de emigrar. Por ello era interesante conocer la experiencia de Olga Beca. Desde El Rancho y la empresa de comunicación Telegrama, se ha bastado para impulsar las carreras de Pony Bravo y Niño de Elche, entre otros.

El Rancho tardó poco en descubrir que no se sentía próximo a la dinámica de las multinacionales ni a la de esos sellos independientes que, de hecho, tratan de replicar a pequeña escala el funcionamiento de las multinacionales. Y tardaría algo más en darse cuenta de que tampoco se sentía un sello discográfico. A lo largo de una década han publicado vinilos y CDs, pero también *fanzines* y libros. Y entre sus referentes se cuentan modelos tan dispares como Sam Cooke (una de las primeras estrellas en apostar por la autogestión), el sello indie K Records, el festival sevillano Zemos 98 o el colectivo Underground Resistance, cuya actividad trascendía la creación de música techno.

Olga Beca insistió varias veces en la dimensión colectiva de la autogestión. «La autogestión es más colaboración que trabajar solo. Y es compartir. Porque es muy necesario aprender y formarse, con lo cual has de preguntar a la gente que sabe», remarcó. Un punto débil de la escena indie española de los años 90 fue su desconocimiento de cómo funcionaba el mundo del disco. En El Rancho se ocuparon en leer contratos y libros para conocer el entorno en el que entraban. Y lo mismo hicieron al constituir su editorial para publicar libros.

En esa idea de la cooperación, El Rancho cree firmemente en el concepto de inteligencia colectiva, que no es otra cosa que compartir el conocimiento. E igual que Beca ha contado con la asesoría y apoyo de sellos veteranos como el barcelonés B-Core, también ha ofrecido su experiencia a iniciativas más jóvenes. No puede ser casual que en Sevilla hayan emergido últimamente colectivos autogestionados tan dispares como Nocturne, Industrias 94 y Andalucía Über Alles.

Cada proyecto es un mundo, pero más allá de la idiosincrasia de cada sello y cada contexto, hay varios aspectos de funcionamiento interno extrapolables. Olga apuntó que la autogestión es un «espacio donde el trabajo no está repartido de forma equitativa y por lo tanto el reparto de los ingresos tampoco puede ser equitativo, aunque sí tiene que llegar a todos». También añadió que «es muy fácil que el proyecto salga mal». No es una visión pesimista, sino ajustada a una realidad hostil en la que todo parece estructurado para que sea imposible manejarte con habilidad. Precisamente por eso, vale la pena acabar el resumen de su exposición resaltando un consejo que nadie verbaliza en las mesas redondas sobre autogestión en el entorno cultural: «Hay que tener muy presentes los cuidados. Es muy importante cuidarnos».

Llamando desde Casablanca. Los otros sonidos de Marruecos

El broche a las jornadas lo puso el ponente más lejano, el promotor musical Hicham Bahou. Esos 300 kilómetros a la redonda a los que hacía referencia el título del ciclo abarcan ya territorio marroquí. Pero pese a ser nuestro país vecino, poco o nada sabemos en España de su actividad musical, ya sea de su pasado reciente o de la actualidad.

La trayectoria musical de Marruecos tiene unos cuantos puntos en común con la andaluza. En los años 70 también hubo grupos de rock de fusión como Golden Hands, sorprendentemente similares a Triana. También Marruecos tenían una base naval estadounidense, la de Kenitra, por la que entraba la música anglosajona. Y si buscamos en youtube nombres como Vigon y Fadoul descubriremos explosivas versiones soul y funk en árabe. Era una época, la de los años 60 y 70, en la que resultaban muy comunes los encuentros de instrumentistas de música gnawa y rock eléctrico. Hasta Jimi Hendrix anduvo por allí.

La misión de Bahou, co-director del multitudinario festival L’Boulevard que se celebra cada año en Casablanca, era proponer un recorrido sonoro por las músicas populares, urbanas y underground más interesantes de Marruecos. Hablamos de un país que en 2003 había encarcelado a varias bandas de thrash metal acusadas de satanismo. Hablamos de un país en el que estaba prohibido expresarse en televisión o en disco en un idioma que no fuese el árabe clásico.

La explosión de la escena metálica y rapera en los años 90, con grupos como Immortal Spirit, Carpe Diem, Double-A y Casa Mouslim, entre otros, abrió la brecha para que la nueva generación de los años 00 ya pudiese cantar en dariya, ese árabe criollo y coloquial de la calle que incorpora elementos del bereber, el francés y el castellano. A esta última generación pertenecen los artistas que arrasan entre la juventud marroquí, grupos prácticamente desconocidos en España, pero que en su país mueven a decenas de miles de personas.

El bloque central de la conferencia de Bahou fue una *playlist* comentada de un puñado de bandas marroquíes que abarca casi todo el espectro de lo que consideramos música moderna. Del frenético y ecléctico punk de Haoussa, al rap cómico de Lmoutchou. De ídolos pop como Saad Lamjarred, cuyos vídeos superan los cuatrocientos millones de visitas en youtube, a voces que perfilan una canción jazz norteafricana como Oum y Zahra Hindi. De los sutiles arabescos con los que Nabyla Maan oxigena la tradición marroquí a la relectura magrebí del cancionero de Bob Marley que practica Bob Maghrib. Del r&b digital y arty de Malca a los modernos ritmos urbanos del trío Fnaire, que lo mismo se arriman al dembow que al trap.

Marruecos está a apenas quince kilómetros de Algeciras. La influencia del mundo en nuestro país es incalculable. En España viven cerca de ochocientos mil marroquíes. A pesar de

todo ello, seguimos ignorando la cultura del país vecino y apenas ningún grupo cruza la frontera para presentar su música por aquí. España se siente más europea y más segura viviendo de espaldas a África, pero la anglofilia cultural también es culpable de que la escena musical marroquí siga siendo un misterio para nosotros, sus vecinos del otro lado del estrecho. Un ejemplo más de cómo, hasta en ámbitos supuestamente progresistas y abiertos como el artístico y el periodístico, el racismo todavía pesa mucho más de lo que estamos dispuestos a reconocer.

Quedó pendiente, por falta de tiempo, una séptima conferencia orientada específicamente al clasismo que atenaza nuestros gustos. En esa charla-taller, y partiendo de las filias y fobias musicales que mostrasen los participantes al curso, trataríamos de intuir qué dicen de nosotros nuestros gustos musicales. Y, sobre todo, qué delatan nuestros gustos musicales sobre nuestra percepción de aquellas personas que no los comparten. Es terreno pantanoso, pero teniendo en cuenta que la crítica musical está pantanosamente embarrancada en la tiranía del gusto, es más que pertinente cuestionar en sí misma la idea del buen gusto y descubrir cómo bajo ella laten con inusitada intensidad y desfachatez el clasismo y, a veces también, el racismo, el machismo y el *cosmopaletismo*. Habrá ocasión de volver sobre ello.