

Hacia otras historias de la música popular: Temporalidades múltiples, discontinuidades y experiencia

Iván Iglesias

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-7041-2973>

ivan.iglesias@uva.es

Resumen

En la última década, el estudio de la música popular ha cambiado significativamente para explorar la relevancia de sus génesis, redes y mediaciones. Sin embargo, este interés por una ontología relacional no se ha traducido en un análisis de las interconexiones temporales que han configurado cotidianamente la experiencia musical. Pareciera que los llamados *popular music studies* hubieran naturalizado el concepto moderno del tiempo como incontrovertible. Este artículo sugiere que un cambio ontológico en las historias de la música debería cuestionar las temporalidades únicas y lineales, que pueden operar como formas de hegemonía epistémica. Para ello, propone trasladar a la historia de la música popular un modo de pensar el tiempo que es característico de la antropología reciente y que desafía las narrativas tradicionales sobre el pasado para concebir la experiencia musical desde la multitemporalidad y la discontinuidad. El objetivo es tender puentes entre ontología y epistemología en los estudios sobre nuestros pasados musicales, con implicaciones tanto historiográficas como éticas.

Palabras clave: Historia; Música Popular; Temporalidades Múltiples; Discontinuidad, Experiencia



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Toward other histories of popular music: Multiple temporalities, discontinuities, and experience

Abstract

In the last decade, the study of popular music has shifted significantly to explore the relevance of its genesis, networks, and mediations. However, this interest in a relational ontology has not entailed an analysis of the temporal interconnections that have shaped the everyday musical experience. It seems that popular music studies have naturalized the modern concept of time as incontrovertible. This article suggests that an ontological turn in music histories should question single and linear temporalities, which can operate as forms of epistemic hegemony. To this end, it proposes to transfer to the history of popular music a way of thinking about time that is characteristic of recent anthropology and that challenges traditional narratives about the past, conceiving musical experience from multitemporality and discontinuity. The aim is to build bridges between ontology and epistemology in the studies of our musical pasts, with historiographical and ethical implications.

Keywords: History; Popular Music; Multiple Temporalities; Discontinuity; Experience.

En la última década, el estudio de la música popular ha cambiado significativamente para explorar la relevancia de sus génesis, redes y mediaciones.¹ Sin embargo, este interés por una ontología relacional no se ha traducido en un análisis de las interconexiones temporales que han configurado cotidianamente la experiencia musical. Pareciera que los llamados *popular music studies* hubieran naturalizado el concepto moderno del tiempo como incontrovertible, sin tener en cuenta que es un recurso efectivo para incluir todos los eventos en un solo marco cronológico con una noción única de cambio.² Este artículo sugiere que un cambio ontológico real en las historias de la música popular debería cuestionar las temporalidades únicas y lineales, que pueden operar como formas de hegemonía epistémica. Para ello, propone trasladar a la historia de la música popular un modo de pensar el tiempo que es característico de la antropología reciente y que desafía las narrativas tradicionales sobre el pasado. El objetivo es tender puentes entre ontología y epistemología en los estudios sobre nuestro pasado musical, con implicaciones tanto historiográficas como éticas.

Obviaré aquí el tiempo en la propia música, tema que cuenta con una fecunda tradición de trabajos desde el análisis musical y las formas de escucha, y que por tanto requeriría un tipo de enfoque muy distinto al de este dossier. El artículo se divide en dos partes. En la primera, planteo cómo concebir la experiencia del tiempo desde las temporalidades múltiples, a partir de teorías procedentes de la filosofía, la antropología y la arqueología. En la segunda, abordo maneras de escribir historias de la música popular que integren la temporalidad, la discontinuidad y la contingencia, para iluminar las experiencias y aspiraciones de quienes no se han adecuado a los grandes relatos lineales sobre el pasado. Mis ejemplos procederán fundamentalmente de la música popular en España entre 1936 y 1978, un período crítico y traumático que abarca una guerra civil, una dictadura y una transición a la democracia. Las experiencias de quienes vivieron esta época estuvieron marcadas por temporalidades en permanente conflicto e interacción, indispensables para entender las dinámicas de poder y sus construcciones históricas posteriores.

1 Este artículo se enmarca en las actividades de los proyectos I+D+i “Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales” (Referencia: PID2021-1283070B-I00) y “Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la transición (1959-1978)” (Referencia: RTI208-093436-B-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Véase: Dipesh Chakrabarty, “Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference” (New Jersey: Princeton University Press, 2000).

Temporalidades múltiples y experiencia

Desde los seminales trabajos de Charles Seeger, George Herzog, Carlos Vega y Bruno Nettl, hace décadas que la etnomusicología presta debida atención al pasado. Más recientemente, Timothy Rice,³ Kay Kaufman Shelemay,⁴ Anthony Seeger, Christopher Waterman, Stephen Blum, Regula Bruckhardt Qureshi, Thomas Turino,⁵ Philip Bohlman⁶, Ramón Pelinski⁷ y Julio Mendivil⁸, entre otros, han insistido en la necesidad de interrelacionar lo sincrónico y lo diacrónico en una disciplina aún ligada al influyente modelo estructural-funcionalista de Alan Merriam, que “trataba la historia trataba la historia esencialmente como cronología y no como la creación del pasado desde la perspectiva del presente, y la acción en el presente desde la perspectiva creada del pasado”.⁹ Sin embargo, al igual que en la historia de la música, las reflexiones sobre los regímenes y categorías temporales han sido escasas en la etnomusicología hasta muy recientemente, pese a que los debates sobre el tiempo fueron claves para repensar la etnografía en los años ochenta y noventa del siglo XX¹⁰ y han proliferado hasta el punto de convertir la temporalidad y el acontecimiento en categorías habituales de la antropología.

- 3 Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31, nro. 3(1987): 469-488.
- 4 Shelemay, Kay Kaufman. *Music, Ritual, and. Falasha History* (East Lansing: Michigan State University Press, 1986) y “Music, Memory and History”. *Ethnomusicology Forum* 15, nro. 1(2006): 17-37.
- 5 Véanse sus artículos en: Stephen Blum, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds., *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993), una publicación colectiva que marcó un hito en el interés por la dimensión diacrónica en la etnomusicología.
- 6 Philip Bohlman, “Fieldwork in the Ethnomusicological Past” en Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1997), 139-162; “Returning in the Ethnomusicological Past”, en Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley, *Shadows in the Field. News Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008), 246-270; y *Jewish Music and Modernity* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008).
- 7 Ramón Pelinski, *La danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011).
- 8 Julio Mendivil, *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico* (Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018).
- 9 “...treated history largely as chronology and not as the creation of the past from the perspective of the present, and action in the present from the created perspective of the past”. Anthony Seeger, “Do We Need to Remodel Ethnomusicology?”, *Ethnomusicology* 31, nro. 3(1987): 492.
- 10 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 1983); Tim Ingold, *Evolution and Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Alfred Gell, *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images* (Oxford: Berg Books, 1992); Nancy Munn, “The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay”, *Annual Review of Anthropology* 21(1992): 93-123.

En 2003, Timothy Rice publicó un artículo que pretendía situar el análisis de la temporalidad en un primer plano de la etnomusicología, habitualmente organizada “de manera arquetípica alrededor de un punto en el tiempo, el presente etnográfico”.¹¹ Para ello partía del célebre *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, de Mark Slobin, que calificaba como “el más ambicioso intento en la etnomusicología, hasta la fecha, de clarificar de manera general las complejidades de la música”. También sugería que “muchos de los enigmas que Slobin descubre dentro de y entre ‘culturas’ se pueden clarificar e incluso resolver prestando una mayor atención a la temporalidad”.¹² Perspicazmente, Rice se valía de Martin Heidegger para distinguir conceptos del tiempo:

Como mínimo hay ... dos maneras de pensar sobre el tiempo. Una de ellas es cronológica e histórica; la otra es experiencial y fenomenológica. ... Fenomenológicamente, la experiencia musical en el presente está parcialmente condicionada por una inveterada experiencia previa. Alguien que viva en el presente tendrá una experiencia de la música búlgara muy distinta si la ha conocido en el periodo precomunista o si la conoció por primera vez durante los periodos comunista o tardocomunista. El traslado de la experiencia a las historias periodizadas sugiere que el tiempo no pasa simplemente en línea recta y medida, sino que de hecho es un aspecto fundamental de nuestro ser y de nuestra experiencia en el mundo (Heidegger 1962) ... El espacio de la experiencia musical necesita considerar ambas perspectivas sobre el tiempo.¹³

A partir de este planteamiento, Rice analizaba la experiencia musical de Maria Stoyanova, una joven búlgara crecida en la etapa comunista que decidió dedicarse a la gaita cuando dicho instrumento, históricamente exclusivo de los varones en su

11 Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47, nro. 2 (2003): 151-179. Citaré el texto a partir de la excelente traducción al español de Carlos Villar Taboada: “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía”, en *Los últimos diez años de la investigación musical*, coords. Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004). No es casualidad que comience con este artículo tan importante, tanto en la disciplina como en mi propia trayectoria. Antes de publicarlo, Timothy Rice lo presentó en la Universidad de Valladolid en marzo de 2002, cuando yo llevaba solo unos meses estudiando allí Historia y Ciencias de la Música, en un curso titulado “Los últimos diez años de la investigación musical” que reunió además a Leo Treitler, Gary Tomlinson, Eero Tarasti, Fred Lerdahl, Simha Arom, Peter Wicke, Marcel Pérès y Nadja Wallaskzkovits. Aquel evento se debió al esfuerzo coral y denodado de las profesoras y profesores de la Sección Departamental, coordinados por Enrique Cámara de Landa y María Antonia Virgili Blanquet. Nunca les agradeceré lo suficiente aquella oportunidad de debatir con algunas de las principales figuras de la musicología de entonces, que sin duda ha marcado mis inquietudes posteriores.

12 Rice, “Tiempo, lugar y metáfora”, 95-96.

13 *Ibid.*, 105-108.

país, aún era considerado inapropiado para las mujeres. Tras aplicar su modelo tripartito basado en estudiar tiempo, lugar y metáfora, Rice concluía que:

El conflicto o tensión experiencial entre las ideas individuales de Maria sobre la música para gaita como arte y las ideas locales sobre la música para gaita como solo aceptable para hombres se resolvió con el paso del tiempo del tradicionalismo anterior a la guerra a la modernidad comunista de posguerra.¹⁴

Así, para Rice, lo que explicaba el cambio era el paso de un período a otro. Esta idea, deudora del historicismo, contradecía de algún modo la teorización heideggeriana anterior, en tanto el tiempo volvía a ser lineal y único, ya fuera cronológico o periódico. “¿Por qué dos personas que viven en el mismo tiempo y lugar experimentan la misma música de manera tan distinta?”, se preguntaba Rice. La diferencia, parecía deducir, reside únicamente en la metáfora, “las opiniones acerca de la naturaleza de la música”.¹⁵

La primera parte del presente artículo se basa en aquellas reflexiones de Rice, que me gustaría enriquecer y explorar en múltiples direcciones. Ciertamente, dos personas pueden compartir un tiempo cronológico; sin embargo, nunca viven en la misma temporalidad. Heidegger es solo uno de quienes se han declarado insatisfechos por la idea kantiana del tiempo, de raigambre aristotélica, como una secuencia constante de “ahoras” que abolen el pasado y limitan la experiencia al presente. Antes que él, Henri Bergson ya formuló que el tiempo se desdobra a cada instante en presente que pasa y pasado que se conserva, este último una dimensión “virtual” que se actualiza constantemente.¹⁶ En consecuencia, el presente no era para Bergson más que la punta móvil del pasado contraído, su génesis. Con esta idea, cuestionaba el axioma ilustrado del progreso inexorable, base de la historiografía moderna.

Partiendo precisamente de Bergson, Gilles Deleuze planteó que es imposible dar cuenta del paso del presente limitándose a la sucesión, y defendió explorar las relaciones no cronológicas y no causales entre las dimensiones del tiempo.¹⁷ La temporalidad, además, es clave en su pensamiento. Como bien ha señalado David Lapoujade refiriéndose a uno de los conceptos clave del filósofo francés, “en Deleuze, lógica quiere decir génesis”.¹⁸ A pesar de algunas discrepancias que afloran en su

14 Ibid., 115.

15 Ibid., 108.

16 Henri Bergson, *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896]).

17 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987 [1985], 115-116).

18 David Lapoujade, *Deleuze. Los movimientos aberrantes* (Buenos Aires: Cactus, 2016, 121).

obra, particularmente en *Diferencia y repetición*, de 1968, lo fundamental de la teoría temporal de Deleuze es que en ella pasado, presente y futuro no son dimensiones separadas, sino que están constantemente interactuando en formas múltiples y variables.¹⁹ Esto implica que los individuos se encuentran siempre en varias temporalidades a la vez, entreverando pasado, presente y futuro. No se trata de dimensiones independientes ni sucesivas, ni mantienen entre ellas una relación jerárquica o causal: son relacionales y simultáneas, porque la experiencia transforma continuamente el pasado y el futuro al sintetizarlos de nuevas maneras.

Si bien Alfred Gell fue muy beligerante contra la duración bergsoniana en su pionero y admirable libro sobre el tiempo,²⁰ coincido con Matt Hodges en que pensar la experiencia desde la temporalidad múltiple y relacional ofrece una forma alternativa a las limitadas convenciones occidentales, cronológicas y presentistas sobre el tema.²¹ En todo caso, considero que es importante no imponer una teoría fija ni meramente subjetiva de la temporalidad, sino concebirla como plural pero también como mediada por lo social, contingente y disputada.²² Todo análisis histórico de un evento debería incluir cómo le afectaban el pasado y el futuro en ese momento concreto, pero también cómo le afectan en la actualidad. Podemos pensar las relaciones entre dimensiones temporales como una *hauntología* o *fantología* en la que el pasado y sus ambigüedades ontológicas rondan permanentemente el presente o interfieren en él.²³ Sin embargo, esta idea relegaría al futuro como dimensión secundaria de la experiencia, algo que la antropología ha cuestionado desde el innovador artículo sobre el tiempo que Nancy Munn publicó en 1992.²⁴ De hecho, Avery Gordon y David Zeitlyn han abogado por concebir la *hauntología* como temporalmente multidireccional,²⁵ y en

19 James Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide* (Edinburgo: Edinburgh University Press, 2011, 9; 16-17; 154).

20 Gell, *The Anthropology of Time*, 317-319.

21 Matt Hodges, "Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time", *Anthropological Theory* 8, nro. 4 (2008): 399-429.

22 Laura Bear, "Doubt, Conflict, Mediation: The Anthropology of Modern Time", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, nro. especial (2014): 3-30; Felix Ringel, "Beyond Temporality: Notes on the Anthropology of Time from a Shrinking Fieldsite", *Anthropological Theory* 16, nro. 4 (2016): 390-412.

23 Como es bien sabido, el término fue acuñado por Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993) y traducido de diversas formas al español. Para una aplicación reciente de la *hauntología* a la historia, véase: Ethan Kleinberg, *Haunting History: For a Deconstructive Approach to the Past* (Stanford: Stanford University Press, 2017).

24 Munn, "The Cultural Anthropology of Time".

25 Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, 8-9); David Zeitlyn, "Haunting, Dutching, and Interference: Provocations for the Anthropology of Time", *Current Anthropology* 61, nro. 4 (2020): 495-513.

las últimas dos décadas se ha desarrollado una “antropología del futuro” que analiza cómo la anticipación, la expectativa, la especulación, la esperanza, el destino o el miedo afectan la vida cotidiana.²⁶ Como afirma Marilyn Strathern, los pensamientos y acciones de la gente están informados por mundos posibles que aún no se han hecho realidad.²⁷

Curiosamente, la misma antropología que ha explorado cómo repercuten las esperanzas y expectativas en la vida de las personas, se ha centrado solo en la experiencia subjetiva del presente en relación con el pasado cuando ha analizado casos históricos.²⁸ Sin embargo, lo que Reinhart Koselleck llamó los “futuros pasados” de la historia,²⁹ aquellos porvenires imaginados que condicionaron las decisiones y acciones de quienes nos precedieron, permiten pensar los procesos de diferente manera y desde perspectivas no lineales. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari advierten que a menudo el futuro actúa como un *umbral* o un *grado* contingente antes de ser real, porque:

Conjurar también es anticipar. ... Para dar un sentido positivo a la idea de un “presentimiento” de lo que aún no existe, hay que mostrar cómo lo que no existe ya actúa bajo otra forma que la de su existencia. ... Desde ese punto de vista, es necesario pensar la contemporaneidad o la coexistencia de los dos movimientos inversos, de las dos direcciones del tiempo.³⁰

Los testimonios de músicos y aficionados muestran que el futuro era una perenne preocupación de quienes vivieron en la España de la guerra civil, el franquismo y la transición. Sus opiniones y su música fueron formas de “imaginar la democracia” y

26 Vincent Crapanzano, *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2004); Morten Nielsen, “Futures Within: Reversible Time and House-Building in Maputo, Mozambique”, *Anthropological Theory* 11, nro. 4 (2011): 397-423; Martin Holbraad y Morten A. Pedersen, eds., *Times of Security: Ethnographies of Fear, Protest and the Future* (New York: Routledge, 2013); Daniel M. Knight y Charles Stewart, “Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe”, *History and Anthropology* 27, nro. 1 (2016): 1-18; Rebecca Bryant y Daniel M. Knight, *The Anthropology of the Future* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

27 Marilyn Strathern, *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 51).

28 Stephan Palmié y Charles Stewart, eds., *The Varieties of Historical Experience* (New York: Routledge, 2019, 2).

29 Reinhart Koselleck, *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993 [1979]).

30 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2002, 439).

participar en el debate político.³¹ En el caso de la música popular, estas intervenciones en la esfera pública fueron especialmente notorias y, por tanto, reprimidas por la dictadura. Un análisis de la censura de los años sesenta y setenta en España revela que el régimen fue más permisivo con la música que recordaba el pasado (incluso aquella etapa que se había omitido durante sus primeros años, la Segunda República) que con la que imaginaba el futuro.³² De hecho, las opiniones públicas de músicos sobre el porvenir fueron escasas hasta los años sesenta, probablemente por autocensura. Luis Torrego Egido apunta que “las metáforas más abundantes de la canción de autor se relacionan con la esperanza”.³³ No en vano, uno de los himnos populares de la resistencia antifranquista de los años sesenta fue la canción “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Paco Ibáñez, quien puso música al poema homónimo de Gabriel Celaya. Ciertamente, como ha analizado Roberto Torres Blanco, los cantautores más censurados de los años sesenta y setenta en España mostraron una especial inquietud por el porvenir: “De un tiempo que será el nuestro, / de un país que nunca hemos hecho, / canto las esperanzas / y lloro la poca fe”, cantaba Raimon en 1964;³⁴ y más desafiantes incluso sonaban los versos de Pau Riba en 1971, “iSubid a la barca, que naufragarem! / Harem la república conmigo president, / vosotres ministres i el rey nada de nada, / llenándole la bolsa ya lo tendremos contento”.³⁵ Ambas canciones fueron convenientemente calificadas como “no radiables” por la censura franquista.³⁶ Tampoco es casual que la entrevista por la que pocos años después prohibieron actuar al cantautor catalán Jaume Sisa en el festival de música popular más importante del tardofranquismo y la transición, el Canet Rock de 1975, girara en torno al porvenir.³⁷

31 Robert Adlington y Esteban Buch, “Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere”, en *Finding Democracy in Music*, eds. Robert Adlington y Esteban Buch (Londres: Routledge, 2021), 1-18.

32 Aunque en la transición se prohibieron las canciones que mencionaban y por tanto ofendían directamente a Franco o al régimen, también se autorizaron el “Himno de Riego” y “El pendón morado”, símbolos oficiales de la Segunda República, y canciones como “El paso del Ebro”, “Coplas de la defensa de Madrid” o “El trágala”, que habían sido armonizadas por Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga durante la guerra civil y se habían convertido en emblemas republicanos. Dirección General de Cultura Popular, Ministerio de Información y Turismo, 15 de abril de 1977, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid), AGA (3) 1413-1521/77.

33 Luis Torrego Egido, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1999, 109).

34 “D’un temps que serà el nostre, / d’un país que mai no hem fet, / cante les esperances / i plore la poca fe”.

35 “Pugeu a la barca, que naufragarem! / farem la república amb jo president / vosaltres ministres i el rei res de res / omplint-li la bossa ja el tindrem content”.

36 Roberto Torres Blanco, *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España* (Bilbao: Brian’s Records, 2010, 69 y 85).

37 Claudi Montañá, “Sisa: Contra el panfleto”, *Fotogramas* 1395 (11 de julio de 1975): 45-47.

Ahora bien, esos futuros pasados no solo fueron determinantes para quienes anhelaban el fin de la dictadura. Partiendo de la citada idea del futuro como un *umbral* contingente y acechante, se puede concebir la transformación de algunas esferas de poder del régimen franquista desde finales de los años cincuenta no tanto como una supuesta "apertura" desde el férreo control de sus primeros años, en muchos sentidos con pretensiones totalitarias, sino primordialmente como una forma de conjurar su futuro más temido: la democracia. La consecuencia es que el "aperturismo" inevitable de la dictadura pasa a ser una calculada estrategia de prevención. Así, el llamado "segundo franquismo" no debe ser visto solo como el fracaso de la primera fase del régimen, sino también como el éxito de algunas de sus políticas, que dejan de ser inercias para volverse resistencias activas al cambio, y que resultan cruciales para entender la longevidad de la dictadura y sus presencias actuales. Esta mirada a los futuros que el régimen temía permite concebir la cultura, la música y el ocio como claves en su perdurabilidad. Lo advertía ya el escritor Manuel Vázquez Montalbán cuando explicaba la permisividad de la dictadura con las canciones en catalán no como apertura, sino como forma de eludir la democracia.³⁸ También la propaganda franquista hacia el exterior, en la que la música desempeñó un papel capital, o el apoyo oficial a la vanguardia, tanto académica como popular, pueden conceptualizarse como formas de orillar los desafíos futuros que inquietaban al régimen, en lugar de como meras tolerancias inevitables. La censura y la propaganda se convierten así también en tecnologías de persistencia política, y no solo de represión o producción artística. Los futuros pasados evitan también entender todo cambio desde conceptos como el "consentimiento coercitivo", la segunda fase de la revolución pasiva que Antonio Gramsci describió en el cuarto de sus *Cuadernos de la cárcel*, excesivamente dependiente de la clase y reducido a las dimensiones administrativa, económica y política. Por otra parte, esta revolución pasiva o desmovilización puede limitar la agencia al dirigismo del Estado franquista y convertir la cultura popular en mero instrumento de hegemonía, subestimando su capacidad erosiva.³⁹

Conviene aclarar que existe un delicado equilibrio y una diferencia clave entre caer en explicaciones teleológicas en función de lo que sucedió después, aquella falacia denunciada ya por la escolástica bajo la fórmula *post hoc ergo propter hoc* y que

38 Manuel Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó catalana* (Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968, 23).

39 Para una aplicación reciente de este concepto a la fase "desarrollista" del franquismo, que en mi opinión infravalora el papel de la cultura popular y el ocio tanto en la legitimación como en el desgaste del régimen, véase: José Luis Villacañas, *La revolución pasiva de Franco: Las entrañas del franquismo y de la transición* (Barcelona: HarperCollins, 2022).

precisamente deriva de una concepción lineal del tiempo, y el análisis de los futuros imaginados, esperados o temidos por los protagonistas y que guiaron pensamientos y acciones. Tampoco deben asimilarse estos futuros anticipados realmente por la gente del pasado a las actuales historias contrafactuales o especulativas, que no hacen sino proyectar temporalidades lineales y causalidades naturalizadas, sin discontinuidad ni azar, adoptando una forma de positivismo revestida de práctica alternativa. No es casual que el reciente interés por la contrafactualidad haya sido capitaneado por historiadores ultraconservadores como Niall Ferguson.

Por otra parte, estas interacciones entre temporalidades subjetivas, culturales y sociales son inseparables de cómo se experimenta el tiempo de la historia material. El olvido de lo no humano, advirtió Bruno Latour, es cosustancial a la modernidad y se ha plasmado en un esquema asimétrico que restringe la historicidad a los sujetos y los separa de los objetos, supuestamente estáticos.⁴⁰ Las ciencias humanas han tendido a reproducir esa dicotomía: si el antievolucionismo está en la base de la etnografía moderna, el construccionismo anuló las dinámicas de la realidad material en su intento de superar el esencialismo. Esto volvió los procesos naturales extraños a los trabajos que entienden el tiempo como construcción simbólica y exclusivamente humana, aún hoy mayoritarios en la antropología. En la práctica, buena parte de la disciplina no solo ha disociado el tiempo del trabajo de campo y el de la escritura etnográfica, como bien objetó Johannes Fabian,⁴¹ sino que también ha desvinculado la experiencia de sus condiciones materiales. La antropología ha privilegiado un presentismo radical y manifiesto incluso en aquellos trabajos, como los de Alfred Gell o Felix Ringel, que reconocen la existencia de un tiempo real, pero lo consideran irrelevante por inaccesible.⁴² Esta idea condiciona nuestra capacidad para pensar las relaciones porque, como señala Latour, una red nunca es meramente espacial, sino también temporal.⁴³

Reconocer, como Bergson y Deleuze, que existe un tiempo más allá de lo subjetivo supone, por un lado y más evidentemente, que dos eventos que se experimentan como sucesivos en el tiempo vivido pueden ser simultáneos en el tiempo físico. Por otro, permite explorar la experiencia como resultado de la interacción de la conciencia con la materia, de lo humano con lo no humano. Como argumenta Gavin Lucas,

40 Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1997]).

41 Fabian, *Time and the Other*.

42 Gell, *The Anthropology of Time*, 314; Ringel, "Beyond Temporality", 391.

43 Bruno Latour, *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia* (Barcelona: Gedisa, 2021 [1999], 174-207).

las cosas no solo existen en el tiempo, sino que lo configuran, imponiendo temporalidades propias y diversas a nuestra experiencia.⁴⁴ Es así como la dicotomía entre tiempo físico y tiempo vivido puede, finalmente, disolverse. En la vida cotidiana conciliamos continuamente múltiples tiempos individuales, sociales y no humanos.⁴⁵ No se trata únicamente de las condiciones materiales impuestas por una guerra o por una dictadura, sino también de flujos geológicos, biológicos, lingüísticos, económicos, legales o políticos de duraciones diferentes. Es la confluencia que Koselleck denomina “la contemporaneidad de lo no contemporáneo”.⁴⁶ Estos estratos del tiempo no son meramente acumulativos, estancos e inaccesibles; en palabras de Manuel DeLanda, “cada capa sucesiva no forma un nuevo mundo encerrado en sí mismo, sino que, por el contrario, se resuelve en coexistencias e interacciones de distintos tipos”.⁴⁷ Una historia que obvie este carácter policrónico de nuestra experiencia puede tener catastróficas consecuencias para nuestra comprensión de la humanidad y su lugar en mundo.⁴⁸ Al fin y al cabo, lo que puede emerger del culturalismo, como sentencia Timothy Mitchell, son “formas de vida y pensamiento que tratan la naturaleza como recurso infinito”⁴⁹.

Hacia historias no lineales de la música popular

Los historiadores de la música popular han enfatizado las rupturas y el progreso, un patrón favorecido por el marco cultural de la modernidad. En este esquema, cada evento, cada grabación, cada lucha representa un paso necesario hacia el futuro que clausura el pasado. La realidad histórica es un proceso lineal, una idea reforzada por las principales perspectivas teóricas que han influido en la historiografía reciente de la música popular: la historia social, arraigada en el pensamiento hegeliano del cambio dialéctico; la historia cultural, concebida para explorar la alteridad del pasado; y el interaccionismo simbólico, aplicado al estudio de la música a través de conceptos

44 Gavin Lucas, *Making Time: The Archaeology of Time Revisited* (Londres: Routledge, 2021).

45 Bear, “Doubt, Conflict, Mediation”, 20.

46 Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (Barcelona: Paidós, 2001 [2000], 18).

47 Manuel DeLanda, *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad* (Barcelona: Gedisa, 2012 [1997], 21).

48 Richard D. G. Irvine, *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

49 “...ways of living and thinking that treat nature as an infinite resource”. Timothy Mitchell, *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil* (Londres: Verso, 2011, 231).

influyentes como el *musicking* de Christopher Small.⁵⁰ La conceptualización de la música como un proceso ha sido de extraordinaria ayuda para evitar su cosificación en obras, partituras o grabaciones. Sin embargo, no hay que subestimar la capacidad de lo procesual para domesticar el tiempo. Como ya advirtió Hannah Arendt, puede clausurar el pasado y facilitar que acciones y eventos se expliquen lógicamente y retrospectivamente a partir del resultado final.⁵¹ Se entiende así que sentenciara con escepticismo que “toda historiografía es necesariamente una operación de salvación y, con frecuencia, de justificación”.⁵²

Hace años tuve una conversación con un historiador del jazz, un excelente musicólogo, cuya impresión era que los investigadores habíamos sobredimensionado la presencia del jazz en países como Francia, Alemania, Italia, Portugal o España en el siglo XX. Él, que había rastreado con dificultad la presencia del jazz en París, consideraba que allí la escena había sido modesta, que coríamos el riesgo de convertir París o Berlín en Nueva York, falseando la historia. Puede que tuviera razón. Y también creo que se equivocaba. Un problema es estudiar París o Barcelona *en los mismos términos* que Nueva York, desde unos códigos de la historia del jazz que no se pueden reproducir fuera de Estados Unidos: conceptos como género musical, escena o mundo del jazz remiten a la especialización y autonomía como un estudio evolutivo lógico y necesario de esta música, una culminación natural e ineludible de su génesis. De hecho, los estudiosos del jazz suelen pensar su historia como una progresiva *toma de conciencia* de su valor intrínseco, e incluso como un indicador de la modernidad de un país. Para esto se ha privilegiado la voz de los críticos que anhelaron la autonomía del género y de músicos que vivieron (o intentaron vivir) solo del jazz. Sin embargo, la inmensa mayoría de los compositores, de los músicos y del público francés, alemán, italiano, argentino, chileno o español no necesitaba crear o escuchar *única-mente* jazz, sino que lo concebía como una parte más de su experiencia cotidiana. El problema es, por tanto, que se han naturalizado una linealidad y una causalidad muy restringidas que niegan la coexistencia y la contingencia e incluso pueden llevarnos a errar la pregunta esencial: a quiénes interrogamos.

Claro que esto deriva de las propias convenciones historiográficas, que reducen la explicación del cambio al contexto histórico previo y a la racionalidad humana. A la hora de estudiar las revoluciones, por ejemplo, la historia ha demostrado que depende

50 Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998).

51 Hannah Arendt, *La condición humana* (Buenos Aires: Paidós, 2003 [1958], 320-325).

52 Hannah Arendt, *Ensayos de comprensión, 1930-1954* (Madrid: Caparrós, 2005 [1953], 484).

excesivamente de la consciencia de sus protagonistas y de la causalidad lineal. Charles Péguy expresó con lucidez la complicada percepción del cambio cuando, en algún momento entre 1909 y 1913, ironizó sobre la aparente inmutabilidad de Francia durante la Tercera República:

De repente giramos la espalda. Y el mundo entero ha cambiado de cara. Ya ni se plantean los mismos problemas (se plantearán muchos otros), ni se presentan las mismas dificultades, ni las mismas enfermedades resultan ya considerables. No hubo nada. Y todo es otro. No hubo nada. Y todo es nuevo. No hubo nada. Y todo lo antiguo ya no existe y todo lo antiguo se ha vuelto extraño. ... Uno se pregunta qué se decía. Y ya no lo encuentra.⁵³

El acontecimiento, como escribió Raymond Aron ya en 1961 influido por la teoría de las temporalidades de Fernand Braudel, “nunca es reducible a la coyuntura”.⁵⁴ Por su parte, Deleuze y Foucault no rechazan la causalidad, pero defienden que no da cuenta de la heterogeneidad en lo que ocurre, donde “reina un azar irreductible que no la contradice, sino que la vuelve ontológicamente secundaria”.⁵⁵ Para ellos, como para Péguy y Aron, las revoluciones son irreductibles a las series causales que esgrime la historiografía para restaurar la continuidad, porque se encuentran en ruptura respecto al pasado, “se proyectan en su curso hacia el porvenir (imprevisible) y, por tanto, son anacrónicas, intempestivas por definición, impulsan algo que parecía imposible, inverosímil, fantástico”.⁵⁶

No resulta extraño que fuera un antropólogo, Michel-Rolph Trouillot, quien ejemplificó cómo un acontecimiento imprevisto en su tiempo, “que distorsiona todas las respuestas porque desafía los términos bajo los que se formulan las preguntas”, puede acabar por ello siendo silenciado por la historiografía. Se trata de la Revolución Haitiana de 1791, que:

... no solo era impensable en Occidente y, por tanto, inesperada, sino que también —en gran medida— no fue expresada entre los propios esclavos. Un motivo para ello era que

53 Charles Péguy, *Clío: Diálogo entre la historia y el alma pagana* (Buenos Aires: Cactus, 2009 [1931], 283-284).

54 “...n'est jamais reductible à la conjoncture”. Raymond Aron, “Thucydide et le récit des événements”, *History and Theory* 1, nro. 2 (1961): 116.

55 François Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento* (Buenos Aires: Amorrortu, 2011 [1994], 106). Sobre las confluencias entre el pensamiento de Deleuze y Foucault en este aspecto, véase también: Judith Revel, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2014 [2010]).

56 Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (Valencia: Pre-Textos, 2007 [2003], 213).

la mayoría de los esclavos eran analfabetos y que la palabra escrita no era un medio realista de propaganda en el contexto de una colonia de esclavos. Pero otro motivo es que las reivindicaciones de la revolución eran en realidad demasiado radicales para ser formuladas antes de los hechos. Solo podrían reivindicarse al ser impuestas por los hechos. En ese sentido, la revolución estaba realmente en los límites de lo concebible, incluso en Santo Domingo, incluso entre los esclavos, incluso entre sus propios líderes.⁵⁷

La revolución, por tanto, surge en sus pasados, presentes y futuros entreverados, pero a la vez no puede reducirse a sus condiciones de posibilidad. En palabras del autor que más afanosamente ha conectado antropología e historia, “en el acontecimiento, la cultura no es ni lo que era antes ni lo que podía haber sido”.⁵⁸ Esto tiene consecuencias cruciales para repensar aquellos pasados sobre los que escribimos. La duración de todo acontecimiento deriva de cómo se articulan en él diversas agencias y temporalidades, muchas de las cuales eluden la consciencia y el control humanos y dependen del azar y la contingencia.⁵⁹ Es evidente que la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y la Revolución Neolítica tuvieron duraciones muy dispares, vinculadas a qué se estaba transformando. La linealidad historicista se sustituye así, según la conocida fórmula de Foucault, por una genealogía que intente revelar “todas las discontinuidades que nos atraviesan”.⁶⁰

La propia condición de la historiografía, subraya Laurent Olivier, es trabajar con las presencias del ayer, cada una con un particular modo de persistencia que interconecta pasado, presente y futuro.⁶¹ Esta idea es importante para entender la tradición musical desde una perspectiva alejada de un “anticuarianismo” que solo la preserve como patrimonio.⁶² Por otra parte, también implica que lo que parece lejano en el tiempo puede ser más relevante para conocer un acontecimiento musical y su experiencia que lo más inmediato. Como mostró Ramón Pelinski en el caso de la danza de espadas de Todoella, la etnografía se enriquece al atender a los diversos

57 Michel-Rolph Trouillot, *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia* (Granada: Comares, 2017 [1995], 74).

58 Marshall Sahlins, *Apologies to Thucydides: Understanding History as Culture and Viceversa* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004, 292).

59 Gary Tomlinson, “Monumental Musicology”, *Journal of the Royal Musical Association* 132, nro. 2 (2007), 372-373.

60 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia* (Valencia: Pre-Textos, 2004 [1971], 68).

61 Laurent Olivier, *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie* (Paris: Seuil, 2008).

62 Tim Ingold, “The Turn of the Present and the Future’s Past”, e-flux Architecture (noviembre de 2022), disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/horizons/491223/the-turn-of-the-present-and-the-future-s-past/>. Último acceso: 14 de septiembre de 2023.

estratos del tiempo que afectan a una comunidad, más allá de la temporalidad consciente de sus miembros.⁶³ Del mismo modo que la historia no puede pensar que todo está en los documentos, una etnomusicología sobre el pasado no debe limitarse a lo que aflora en los testimonios. Hay una parte de la experiencia, por supuesto la que concierne a realidades cuya formación se extiende durante varias generaciones o siglos, pero también la más familiar y rutinaria, que los informantes no necesitan explicar porque la han naturalizado, lo cual no tiene nada que ver con el olvido, el silencio o alguna forma de falsa conciencia.

Atender a temporalidades múltiples requiere una relación diferente con los materiales de la música, pensarlos como parte de los procesos, modificando unos y desencadenando otros, transformándose ellos mismos, en todo caso en función de sus propiedades. La música popular es particularmente inseparable de los procesos desencadenados por el capitalismo y la industrialización que marcan el Antropoceno. Suele pensarse el vinilo como el material que se impuso en la fabricación de discos tras la carestía de goma laca durante la Segunda Guerra Mundial. En un relato convencional sobre el tema, el vinilo es “descubierto” por la industria y no se transforma: es simplemente un “recurso” que media en la producción y el consumo musicales. Sin embargo, el material sufre nuevas síntesis y perfeccionamientos, puebla el mundo, da lugar a otras aplicaciones del PVC, requiere formas de desecho y reciclaje, se vincula con géneros y estilos musicales concretos, y en ese sentido está íntimamente conectado con nuevas emociones y formas de escucha, pero también con la industria petroquímica y el calentamiento global, así como con la alteración del orden colonial (el comercio de goma laca había permanecido bajo control británico) y con el desempleo en la India de los años cincuenta.⁶⁴ No tiene sentido descuidar la historicidad de las cosas, porque algo supuestamente estático como un material está en realidad continuamente transformándose y afecta a otros procesos con sus temporalidades propias.

Por otra parte, la singularidad de los acontecimientos, su permanente confluencia de azares y temporalidades múltiples, puede ocultar una parte de lo que ocurrió. Traducir ese pasado que no se ha ido completamente, pero que hoy permanece velado o parece incomprensible, es la tarea del tipo de historia que defiendo aquí. Uno de sus objetivos podría ser aflorar los sentidos eclipsados por aquellos relatos que han vuelto el pasado inteligible. A menudo, un aparente consenso oculta una historia de conflictos. Ahora bien, en palabras de Trouillot, “no basta con consignar que la historia es el

63 Pelinski, *La danza de Todolella*.

64 Kyle Devine, *Decomposed: The Political Ecology of Music* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019, 81-112).

relato de los vencedores, sino que hay que mostrar cómo vencieron”.⁶⁵ Para ello resulta clave, como defiende Michele Riot-Sarcey siguiendo a Benjamin y a Foucault, el análisis paralelo de la historia vivida y de la historia construida.⁶⁶ Numerosas ideas minoritarias, elusivas y utópicas, individuales y colectivas, movieron a las gentes del pasado pero fueron veladas entonces por los discursos dominantes y posteriormente por la historiografía. Recuperadas hoy, a través de huellas fragmentarias, muestran experiencias disonantes con el orden restaurado e interpretaciones confiscadas por la posterioridad. No me convence cobijar estas experiencias bajo la “contramemoria”, una categoría que borra las peculiaridades ontológicas del recuerdo y hoy se identifica con las “tradiciones de resistencia a la opresión” desde un rígido binarismo antihegemónico.⁶⁷ Más que focalizarse únicamente en lo subversivo entendido como racional y monolítico, la historia puede iluminar las multiplicidades que dieron sentido al pasado, incluidas las lógicas dominantes ocultas por lo lineal y las temporalidades materiales que han afectado a (y se han visto afectadas por) los acontecimientos. En esa historia nietzscheana o benjaminiana que quiebra las continuidades, lo popular pasa a un primer plano, las temporalidades múltiples se vuelven cruciales y la etnomusicología, como estudio de la experiencia musical otra, tiene mucho que decir.

Esta idea de lo velado por las continuidades históricas es primordial para entender una parte de la música popular de la guerra civil española. Se trata de un período especialmente relevante para pensar las ontologías que han marcado la historia y la historiografía de la cultura de masas, las dificultades para leer sus lógicas y regímenes afectivos, así como las continuidades que ocultan lo heterodoxo. Durante el conflicto, las soluciones al control del ocio fueron muy variables dependiendo de la ciudad. En Barcelona, donde el golpe de estado de julio de 1936 fracasó debido a la iniciativa popular, se declaró una huelga general revolucionaria para apoderarse y reorganizar la industria del entretenimiento. Con ello, el futuro del ocio se proyectó a partir de las que se consideraron principales carencias de la Segunda República. El elevado número de afiliados al sindicato anarcosindicalista CNT-AIT, que era además la única organización obrera con una estructura paramilitar capaz de hacer frente a los sublevados, impuso una hegemonía libertaria en la ciudad e introdujo la

65 Trouillot, *Silenciando el pasado*, 5.

66 Michèle Riot-Sarcey, *Le procès de la liberté: Une histoire souterraine du xixe en France* (Paris: La Découverte, 2016, 363-421).

67 El término fue acuñado por Foucault en 1971, en su célebre ensayo sobre la genealogía de Nietzsche, y retomado luego con fortuna por George Lipsitz desde una postura sustancialmente distinta, un enfoque neogramsciano que anulaba su sentido paródico original: George Lipsitz, *Times Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, 211-231).

socialización como una nueva forma de entender y utilizar el espectáculo.⁶⁸ La socialización implicó prescindir de los empleadores para que el sindicato controlara la propiedad de los medios de producción. En este sentido, se trataba de un sistema muy disruptivo y diferente a otros procedimientos habituales durante el conflicto, como la colectivización —control por parte de los trabajadores— o la nacionalización —en la que un organismo estatal asumía la propiedad.

Los comités de trabajadores diseñaron las políticas sobre salarios, programación, repertorio y precios de taquilla. Sus motivaciones eran claras y aparecieron en publicaciones anarquistas a partir de agosto de 1936: utilizarían los espectáculos, cuya programación hasta entonces se regía por el lucro sin importar las repercusiones éticas, para erradicar el lujo, el hedonismo, el vicio y la pornografía promovidos por el entretenimiento capitalista. La expansión de la fuerza laboral, el aumento de los salarios y la ampliación de generosos subsidios aumentaron notablemente el gasto en personal. Por el contrario, los salarios de empresarios y artistas, así como los impuestos y alquileres, se redujeron obligatoriamente.⁶⁹

Esta revolución en el entretenimiento ha tenido importantes consecuencias historiográficas. La música popular de Barcelona durante la guerra civil española ha quedado eclipsada por discursos sucesivos y diversos. Por un lado, los periodistas y políticos de la burguesía republicana barcelonesa, que vieron la movilización popular con recelo o pánico, bien en sus relatos contemporáneos o bien en las memorias escritas desde el exilio. En segundo lugar, algunos artistas de renombre, que consideraban la socialización y la consiguiente reducción de sus salarios como una afrenta a su estatus. En tercer lugar, los propagandistas, periodistas, escritores e historiadores de Franco, quienes desde los primeros meses de la guerra intentaron deshumanizar a los colectivos y sindicatos que ocupaban las calles de la ciudad. Por último, los estudios sobre la guerra civil española como un “error colectivo”, que han abordado las iniciativas llevadas a cabo en Barcelona como obra de extremistas irracionales motivados únicamente por instintos primarios y un deseo de venganza. Sin restar valor a los logros de historiadores pioneros de la guerra civil como Gabriel Jackson o Ronald Fraser, hoy sonroja leer cómo trataban las aspiraciones anarquistas, ridiculizándolas como cándidas e ilusas o reduciéndolas al nihilismo y al crimen.⁷⁰

68 José Luis Martín Ramos, *Guerra y Revolución en Cataluña, 1936-1939* (Barcelona: Crítica, 2018, 2-5).

69 Emeterio Díez Puertas, *Arte, espectáculos y propaganda bajo el signo libertario* (Barcelona: Laertes, 2020, 76-77).

70 Gabriel Jackson, *The Spanish Republic and the Civil War, 193-1939* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, 17-20 y 282-292); Ronald Fraser, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros: Historia oral de la guerra civil española* (Barcelona: Crítica, 2019 [1979], 176-201).

La violencia asociada a la revolución, especialmente la anticlerical del verano de 1936, ha mediado en esta idea: impidió el favor de las clases medias, erosionó la imagen internacional de la República y sirvió como propaganda para el bando rebelde franquista. Desde el punto de vista de la memoria y la historiografía, también ha jugado en contra de la revolución a través de la formación de subjetividades, memorias y relatos retrospectivos centrados en esta cuestión. Poco importa que tanto los comités como los militantes más destacados de los sindicatos libertarios condenaran continuamente los asesinatos. La violencia extrema de las autodenominadas “patrullas de control” ha pasado a representar, por sinécdoque, toda la revolución. La suma de estas narrativas ha conformado lo que el historiador Chris Ealham ha llamado “el mito de la muchedumbre enloquecida”, que describe la revolución como “un período de desorden frenético y vandalismo irracional” desprovisto de objetivos políticos concretos.⁷¹ Pero eso no es, desde luego, lo que se desprende de los relatos de muchos de sus protagonistas, que combinan una sorprendente lucidez sobre las carencias de la Segunda República y una esperanza en mejoras concretas.

Otro fenómeno parcialmente velado por las lógicas históricas lineales sobre la música popular en España es la *ona laietana*, una música popular de vanguardia que se desarrolló en Barcelona fundamentalmente entre 1973 y 1978 alrededor de un local, Zeleste, un sello discográfico, Zeleste-Edigsa, y un festival, el Canet Rock. En ella se incluyeron grupos eclécticos y muy variados como la Orquesta Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma, Slo-Blo, Bueyes Madereros, Secta Sònica, Orquesta Plateria, La Rondalla de la Costa, Barcelona Traction, Iceberg, Blay Tritono, Música Urbana, Esqueixada Sniff, Tropopausa, Sardineta o Jazzom, y figuras como Gato Pérez, Pau Riba, Jaume Sisa, Jordi Sabatés, Albert y Jordi Batiste, Oriol Tramvia o Toti Soler.⁷² Fue una música experimental que privilegió lo autóctono, lo híbrido, lo colaborativo y la improvisación.⁷³ Pese a su relevancia en aquel momento, muy pronto fue postergada y solo se ha reivindicado recientemente, por otra parte, desde posturas dispares. El olvido de la *ona laietana*, sobre todo fuera de Cataluña, es una particular

71 Chris Ealham, “El mito de la muchedumbre enloquecida: clase, cultura y espacio en el proyecto urbanístico revolucionario de Barcelona, 1936-1937”, en *España fragmentada: historia cultural y guerra civil española, 1936-1939*, coords. Chris Ealham y Michael Richards (Granada: Comares, 2010 [2005]), 151-180.

72 Salvador Domínguez, *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)* (Madrid, SGAE, 2002, 86-180); Àlex Gómez-Font, *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana* (Lleida, Milenio, 2011).

73 Lo que sigue es una síntesis parcial del artículo: Iván Iglesias, “La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)”, en *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, ed. por Germán Gan Quesada y Belén Vega Pichaco (Granada: Comares, en prensa).

historia de progreso y revolución que muestra su difícil encaje en las narrativas dominantes sobre la música popular en España. Tiene que ver con el establecimiento de un consenso sobre atender primordialmente a una nueva manifestación, primero conocida como Nueva Ola y más tarde como la Movida, que se originó en Madrid a partir de 1978 y que aún hoy no solo encarna la llegada de la modernidad a España, sino que también es la gran metáfora de la transición a la democracia en el país.

Críticos y músicos rearticulaban la música layetana como algo decadente y obsoleto. En este ajuste retrospectivo se sometieron las expresiones de Zeleste a un singular proceso de depuración en el que suprimió todo lo que en ellas había anticipado la Nueva Ola (modernidad, experimentación, alejamiento de la izquierda antifranquista y del nacionalismo, hibridación glocalista, estéticas *kitsch* y *camp*) para reducir las a un eco catalanista del rock progresivo. Con ello, la otrora revolucionaria Zeleste se convertía en retaguardia, en la alteridad necesaria para la construcción de una nueva modernidad musical. En esa reconstrucción coincidieron discursos divergentes, como la genealogía del *rock català* y las construcciones identitarias tanto del punk como de la Movida, que han tenido el mismo efecto: encerrar la música layetana en el pasado (franquista) y desligarla de la transición. Más allá de las dinámicas del campo musical, en el discurso sobre lo layetano se entreveraron una serie de tensiones entre generaciones, entre colectivismo e individualismo, entre lo rural y lo urbano, entre la ciudad de Barcelona y la nueva realidad de las localidades nutridas por la inmigración obrera, entre el discurso centralista madrileño y las reivindicaciones ahora institucionalizadas de los llamados nacionalismos periféricos.

Con aquella reinención histórica, la *ona laietana* quedaba relegada, como otras expresiones musicales del tardofranquismo y la transición, lo que luego impediría establecer continuidades, sincronías y conexiones. Solo vuelve a ser visible e interpretable desde sus lógicas y temporalidades *cepillando a contrapelo* el recurrente esquema de las revoluciones en la música popular en España, que dibuja una sucesión de rupturas radicales en lugar de cismas que ocultan simultaneidades y persistencias. Tras la decadencia de la *ona laietana*, muchos de sus músicos se incorporaron a la docencia en la propia escuela de Zeleste, el Aula de Música Moderna i Jazz o el Taller de Músics, centros fundados en Barcelona entre 1978 y 1979. Aquellos centros fueron los primeros y heterodoxos centros de enseñanza de "música moderna" en España, los que cambiaron una formación hasta entonces dependiente del autodidactismo y la mentoría en locales efímeros. Al rastrear sus efectos, la *ona laietana* recupera un lugar preeminente en la historia de la música popular española.

¿Cómo dar voz a quienes no gozaron del favor de la posterioridad sin exotizarlos, ofreciéndoles un espacio en la actualidad? ¿Cómo lidiar con las presencias del pasado en la experiencia de la música popular sin resignarnos al presentismo como único modo de acercamiento a las fuentes históricas? Conciliar discontinuidad y persistencia quizá exija tomar ligera distancia de la microhistoria y de la historia cultural, cuestionar tanto la necesaria ruptura radical entre pasado y presente que Michel de Certeau erigió en fundamento de la historiografía, como aquella “indescifrabilidad que resiste todo tipo de análisis” reivindicada por Carlo Ginzburg, o una configuración solo humana del tiempo cuya experiencia, según Lynn Hunt, siempre “requiere metáfora”⁷⁴. También demanda poner en duda nuestras lógicas retrospectivas y nuestros criterios de selección, constatar no solo los efectos involuntarios, sino también las esperanzas que no se hicieron realidad, los futuros pasados que nunca se volvieron presentes, al menos, de manera convencional. El estudio histórico puede explorar las presencias, discontinuidades y temporalidades múltiples de lo que nos ha precedido, y con ello subvertir linealidades y causalidades naturalizadas. Atender a esos agregados simbólicos y materiales, humanos y no humanos, no solo nos ofrece una mirada más plural e integradora; también es una forma de compromiso con el pasado, el presente y el futuro.

Bibliografía

- Adam, Barbara E. *Timewatch: social analysis of time*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Adlington, Robert y Esteban Buch. “Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere”. En *Finding Democracy in Music*, eds. Robert Adlington y Esteban Buch, 1-18. Londres: Routledge, 2021.
- Arendt, Hannah. *Ensayos de comprensión, 1930-1954*. Madrid: Caparrós, 2005 [1953].
 ———. *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós, 2003 [1958].
- Aron, Raymond. “Thucydide et le récit des événements”. *History and Theory* 1, nro. 2 (1961): 103-128.
- Bear, Laura. “Doubt, Conflict, Mediation: The Anthropology of Modern Time”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, nro. especial (2014): 3-30.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896].

74 Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México DF: Universidad Iberoamericana, 1994 [1975], 16-25; Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Península, 2019 [1976], 31; Lynn Hunt, *Measuring Time, Making History* (Budapest y Nueva York: Central European University Press, 2008, 3-4).

- Blum, Stephen, Philip V. Bohlman y Daniel M. Neuman, eds. *Ethnomusicology and Modern Music History* (Urbana: University of Illinois Press, 1993).
- Bohlman, Philip V. "Fieldwork in the Ethnomusicological Past". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 139-162. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- . "Returning in the Ethnomusicological Past". En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 246-270. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2008.
- Bryant, Rebecca y Daniel M. Knight, *The Anthropology of the Future*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Carr, David. "Reflections on Temporal Perspective: The Use and Abuse of Hindsight". *History and Theory* 56 (2018): 71-80.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1994 [1975].
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Crapanzano, Vincent. *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- DeLanda, Manuel. *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. Barcelona: Gedisa, 2012 [1997].
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987 [1985].
- . *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007 [2003].
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Devine, Kyle. *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.
- Díez Puertas, Emeterio. *Arte, espectáculos y propaganda bajo el signo libertario*. Barcelona: Laertes, 2020.
- Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock: los grupos hispanos (1975-1989)*. Madrid: SGAE, 2002.
- Ealham, Chris. "El mito de la muchedumbre enloquecida: clase, cultura y espacio en el proyecto urbanístico revolucionario de Barcelona, 1936-1937". En *España*

- fragmentada: historia cultural y guerra civil española, 1936-1939*, coord. por Chris Ealham y Michael Richards, 151-180. Granada: Comares, 2010 [2005].
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Nueva York: Columbia University Press, 1983.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1971].
- Fraser, Ronald. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros: Historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica, 2019 [1979].
- Gell, Alfred. *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg Books, 1992.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2019 [1976].
- Gómez-Font, Àlex. *Barcelona, del rock progresivo a la música laietana*. Lleida: Milenio, 2011.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Hodges, Matt. "Rethinking Time's Arrow: Bergson, Deleuze and the Anthropology of Time". *Anthropological Theory* 8, nro. 4 (2008): 399-429.
- Holbraad, Martin y Morten A. Pedersen, eds., *Times of Security: Ethnographies of Fear, Protest and the Future*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Hunt, Lynn. *Measuring Time, Making History* (Budapest y Nueva York: Central European University Press, 2008).
- Iglesias, Iván. "La transición velada: Zeleste y la *ona laietana* (Barcelona, 1973-1978)", en *Sonidos políticos. Nuevas perspectivas musicales y coreográficas sobre el segundo franquismo y la transición democrática*, ed. por Germán Gan Quesada y Belén Vega Pichaco (Granada: Comares, en prensa).
- Ingold, Tim. *Evolution and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- . "The Turn of the Present and the Future's Past", *e-flux Architecture* (noviembre de 2022), disponible en: <https://www.e-flux.com/architecture/horizons/491223/the-turn-of-the-present-and-the-future-s-past/>. Último acceso: 14 de septiembre de 2023.
- Irvine, Richard D. G. *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Jackson, Gabriel. *The Spanish Republic and the Civil War, 193-1939*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965.
- Kleinberg, Ethan. *Haunting History: For a Deconstructive Approach to the Past*. Stanford: Stanford University Press, 2017.

- Knight Daniel M. y Charles Stewart. "Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe". *History and Anthropology* 27, nro. 1 (2016): 1-18.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993 [1979].
- . *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001 [2000].
- Lapoujade, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1997].
- . *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios sobre la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2021 [1999].
- Lipsitz, George. *Times Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Lucas, Gavin. *Making Time: The Archaeology of Time Revisited*. Londres: Routledge, 2021.
- Martín Ramos, José Luis. *Guerra y Revolución en Cataluña, 1936-1939*. Barcelona: Crítica, 2018.
- Mendivil, Julio. *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos, 2018.
- Mitchell, Timothy. *Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil*. Londres: Verso, 2011.
- Montañá, Claudi. "Sisa: Contra el panfleto". *Fotogramas* 1395 (11 de julio de 1975): 45-47.
- Munn, Nancy. "The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay". *Annual Review of Anthropology* 21 (1992): 93-123.
- Nielsen, Morten. "Futures Within: Reversible Time and House-Building in Maputo, Mozambique". *Anthropological Theory* 11, nro. 4 (2011): 397-423.
- Olivier, Laurent. *Le sombre abîme du temps: mémoire et archéologie*. París: Seuil, 2008.
- Palmié, Stephan y Charles Stewart, eds. *The Varieties of Historical Experience*. Nueva York: Routledge, 2019.
- Péguy, Charles. *Clío: Diálogo entre la historia y el alma pagana*. Buenos Aires: Cactus, 2009 [1931].
- Pelinski, Ramón. *La danza de Todoilella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011.

- Revel, Judith. *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2014 [2010].
- Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 nro. 3 (1987): 469-488.
- . "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography". *Ethnomusicology* 47, nro. 2 (2003): 151-179.
- . "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía", en *Los últimos diez años de la investigación musical*, coord. por Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada, 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- Ringel, Felix. "Beyond Temporality: Notes on the Anthropology of Time from a Shrinking Fieldsite". *Anthropological Theory* 16, nro. 4 (2016): 390-412.
- Riot-Sarcey, Michèle. *Le procès de la liberté: Une histoire souterraine du XIX^e en France*. París: La Découverte, 2016.
- Sahlins, Marshall. *Apologies to Thucydides: Understanding History as Culture and Vice-versa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Seeger, Anthony. "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?". *Ethnomusicology* 31, nro. 3 (1987): 492.
- Shelemay, Kay Kaufman. "Music, Memory and History". *Ethnomusicology Forum* 15 nro. 1 (2006): 17-37.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
- Strathern, Marilyn. *Kinship, Law and the Unexpected: Relatives Are Always a Surprise*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Tomlinson, Gary. "Monumental Musicology". *Journal of the Royal Musical Association* 132, nro. 2 (2007), 349-374.
- Torrego Egido, Luis. *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- Torres Blanco, Roberto. *La oposición musical al franquismo: Canción protesta y censura discográfica en España*. Bilbao: Brian's Records, 2010.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silenciando el pasado: El poder y la producción de la Historia*. Granada: Comares, 2017 [1995].
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Antología de la Nova Cançó catalana*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Villacañas, José Luis. *La revolución pasiva de Franco: Las entrañas del franquismo y de la transición*. Barcelona: HarperCollins, 2022.

- Williams, James. *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgo: Edingburgh University Press, 2011.
- Zeitlyn, David. "Haunting, Dutching, and Interference: Provocations for the Anthropology of Time". *Current Anthropology* 61, nro. 4 (2020): 495-513.
- Zourabichvili, François. *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011 [1994].