



Otoño 2022, nº17 (2)

ETNOMUSICOLOGÍA

IV Jornadas de Investigación en Producción Musical
La musicología ante la producción discográfica y la industria musical

Sara Ahmed González 2

Reseña: *Tiene boca y sabe hablar.*

Javier Moya Maleno 7

I Encuentro transdisciplinar de estudios sonoros e industria musical: Nuevas estrategias de representación en la música popular contemporánea

Daniel Gómez Sánchez 11

Jornadas SIBE 2022: Eurovisión, fandom, artificio y transmedialidad.

Fernando Martínez Martínez 16

Conferencia "Música en el exilio" de Michel Gasco

Laura Marcela Marín 19

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez, Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló Navarro, Sara Revilla Gútiérrez, María Salicrú-Maltas, Selene Pasek y Laura Marcela Marín

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

El #MeToo en la industria musical española: la controversia sobre Mikel Izal

Carlos Marrero 22

El arpa de levas en su uso folklórico en Galicia: Antecedentes, escenas, significados culturales, sociales y políticos a través del estudio de los casos de Emilio Cao y Rodrigo Romaní

Camille Levecq 47

El arpa de levas en su uso folklórico en Galicia: Anexos

Anexo 1: entrevista inicial a Emilio Cao **71**

Anexo 2: entrevista inicial a Rodrigo Romaní **76**

Anexo 3: segunda entrevista a Emilio Cao **85**

Anexo 4: segunda entrevista a Rodrigo Romaní **87**

Anexo 5: entrevista a Lorena Reinaldo Lusquiños, luthier de arpa e instrumentos de cuerda pulsada **88**

Anexo 6: entrevista a Luis Martínez Pérez alias Luis Martins, luthier de arpa **92**

Anexo 7: entrevista a David Miguélez Silva, luthier de arpa e instrumentos de cuerda pulsada **94**

Anexo 8: "Ida y vuelta a Bretaña, por favor". Entrevista a Mariannig Larc'hantec realizada por Camille Levecque para la newsletter de la asociación española de arpistas AEDA no. 7 del mes de abril del año 2019 **97**

Anexo 9: etapas de invención de la harpe celtique **100**

Reseña

IV Jornadas de Investigación en Producción Musical “La musicología ante la producción discográfica y la industria musical”

IV Encuentro del grupo de Trabajo en Producción Musical de SibE- Sociedad de Etnomusicología

Universidad Complutense de Madrid, 3 de noviembre de 2022

Sara Ahmed González



Mesa de productores en la música urbana

Las Jornadas de Investigación en Producción Musical (JIPM) celebraron su vuelta a la presencialidad el pasado 3 de noviembre después de dos años de pandemia en los que tuvieron que realizarse de manera *online*. Estas jornadas, que representan además la reunión anual del Grupo de Trabajo en Producción Musical de SibE- Sociedad de Etnomusicología, se desarrollaron en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de

Madrid. La continuidad de este evento a lo largo de sus cuatro ediciones ha sido posible gracias al impulso que el Dr. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas viene haciendo desde hace varios años, así como al compromiso y apoyo por parte del Departamento de Musicología y del laboratorio sonoro Sono Lab UCM.

Bajo el título «La musicología ante la producción discográfica y la industria musical», jóvenes musicólogos,

8BIT dividió su intervención en dos partes: en la primera nos ofreció algunas pinceladas sobre la evolución de la producción discográfica en el sector del videojuego, y en la segunda, abordó estos procesos de producción explicando cómo se trabaja con el sonido, primero desde los códigos, y posteriormente a través de la DAW. La ponencia se centró finalmente en la interacción del diseño sonoro en la experiencia del jugador y la tridimensionalidad que caracteriza la experiencia de la escucha en la actualidad, analizando las posibilidades creativas del audio inmersivo, el audio procedural o la variabilidad que aporta la inteligencia artificial.

La primera mesa de debate, desarrollada en torno a la figura del productor de música urbana en la actualidad, congregó a tres jóvenes productores: Alberto Mora (Dj Nerso), y Edu Moreno y Asier Cerezo, quienes conforman el equipo de producción The Iconics. Su moderadora, Ana Gómez de Castro (Live Nation), abrió la mesa de debate reclamando una mayor presencia y visibilización de la figura de la mujer en el sector de la producción musical profesional. Los tres participantes, por su parte, compartieron con los asistentes sus experiencias y anécdotas más destacadas desde sus inicios en la profesión, y estuvieron de acuerdo en señalar la importancia de ser generoso como productor a la hora de compartir un proyecto con otros profesionales, impulsar a otros artistas a través de las redes sociales y crecer técnicamente absorbiendo las cualidades de otros compañeros.

«La producción musical en los nuevos años 20: espacios de grabación, perfiles profesionales y métodos de trabajo» fue la mesa de debate con la que se iniciaba la sesión de tarde. El Dr. Juan de Dios Cuartas, como moderador de la mesa, presentó a sus tres integrantes: Asier Campaña, ingeniero de sonido en Tierra Audio; Salomé Limón, productora e ingeniera de sonido ganadora de cinco Latin Grammy; y Pelayo Rey, ingeniero de sonido en Rara Avis Recording Studio. Se debatió sobre espacios de grabación y *hardware*, dinámicas de trabajo y perfiles profesionales. Según Pelayo Rey, el sonido lo hacen las personas que trabajan en el estudio y no tanto los equipos que se tengan en posesión. No obstante, concluye que poseer un buen *hardware* dentro de un estudio profesional facilita el trabajo del productor porque atrae clientes. Respecto a las dinámicas de trabajo se resaltó la virtualización de la escena actual. Salomé Limón, sin ir más lejos, cuenta que ha llegado incluso a trabajar con artistas a los que no conocía físicamente. Sin embargo, hace hincapié en la importancia del trato con el artista, esa cualidad psicológica del ingeniero/a de sonido que le permite crear el clima adecuado antes de grabar.

La música urbana participa de los procesos de producción directamente influidos por la digitalización del estudio de grabación, generando sonoridades que se relacionan con las acciones técnicas de un nuevo rol de ingeniero-productor. El interés por contribuir al desarrollo de una metodología adecuada al análisis de estas músicas condujo a otra de las jóvenes musicólogas, Sara Ahmed, a plantear un primer acercamiento musicológico a través del estudio del disco *El Madrileño* de C Tangana,

un ejemplo representativo de las múltiples posibilidades artísticas que ofrecen los procesos de producción musical en la actualidad. A través del estudio de una selección de canciones de este álbum se esbozaron durante esta ponencia varias propuestas de análisis mediante la aplicación de un marco teórico basado en autores de referencia como Bobby Owsinski, Alan Moore y Rubén López Cano, y se observó el papel de la producción musical en el discurso narrativo de las canciones.

físico. Se trata de un ritual que se da en fiestas de larga duración o raves donde suelen estar muy presentes las drogas y se genera cierta sensación de comunidad entre sus asistentes. Además, existe una visión hedonista de esta música que es consumida para abstraerse y no pensar que, paradójicamente, coexiste junto a otra visión reivindicativa. Podemos hablar de «microescenas» asociadas a estatus sociales o a determinados colectivos, por ejemplo, salas de electrónica en Madrid relacionadas con el colectivo LGTBIQ+ como Stardust.



Ponencia de Sara Ahmed



Ponencia de Livia Cambrubí

A continuación, la doctoranda Livia Cambrubí ofreció una interesante ponencia sobre la escena de la *Electronic Dance Music* en el ocio nocturno desde sus orígenes en Estados Unidos hasta su presencia en el panorama madrileño actual. Definió algunas de las características culturales específicas que posee esta música, a menudo vinculadas con los propios procesos musicales, y nos ilustró con varios ejemplos audiovisuales. La EDM (Electronic Dance Music) se compone de patrones rítmicos que ponen a las audiencias en movimiento, y es una música concebida para ser bailada habitualmente sin contacto

Las DAW (Digital Audio Workstation) son sistemas usados no solo para la grabación, puesto que permiten crear una pieza musical desde cero hasta su fonograma final sin la presencia de músicos que registren su ejecución. Esto es posible gracias a una serie de herramientas que le permiten al productor simular aquellas imperfecciones o irregularidades en la interpretación humana características de un *groove*. La figura del productor como intérprete y/o compositor mediante las posibilidades que la mediación tecnológica le ofrece fue abordada por el doctorando Manuel Lagullón, que intervino con la

última de las ponencias titulada «El Groove de las DAW: generando patrones rítmicos imperfectos desde entornos virtuales».



Ponencia de Manuel Lagullón

Para concluir esta IV edición de las Jornadas, su director Marco Antonio Juan de Dios Cuartas agradeció y felicitó a todos los participantes. Quiso señalar la importancia de normalizar este tipo de temáticas relacionadas con la mediación tecnológica dentro de la Universidad, y nos emplazó a todos para la próxima V edición de las JIPM. La jornada se emitió en *streaming* y puede verse a través de los siguientes enlaces del canal de Youtube del Sonolab de la UCM:

https://www.youtube.com/watch?v=JEon5c_tf1A

<https://www.youtube.com/watch?v=Sbb8gqHvNGo>

Reseña

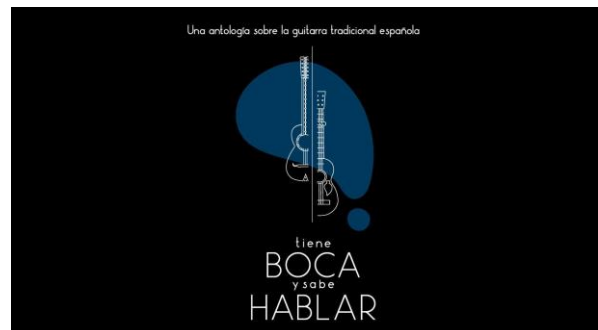
Guillén Navarro, Julio (2022). *Tiene boca y sabe hablar* Documental. Autoedición.

Javier Moya Maleno

Había pasado el ecuador del siglo XX cuando los folkloristas españoles aún recorrían los pueblos utilizando herramientas y enfoques decimonónicos con el firme propósito de recoger, estudiar y preservar las músicas de tradición oral. Algunas décadas después, la etnomusicología moderna se abría paso con nuevos marcos teóricos, metodologías más científicas y una perspectiva que extendía sus horizontes musicales a todo el mundo. Sin embargo, más allá de unos pocos estudios, ni unos ni otros habían llegado a recoger y mostrar de una manera clara -y a veces, ni prestar demasiado interés-, por el que fue durante siglos uno de los mayores referentes sonoros del país, la guitarra tradicional española.

Para cubrir este vacío en los estudios (etno)musicológicos, Julio Guillén Navarro emprendió el proyecto *Tiene boca y sabe hablar* (autoedición, 2022), por medio del cual ha publicado en alta calidad audiovisual quince vídeos que dan visibilidad, explican y revalorizan los toques y los intérpretes de guitarra tradicional. Entendemos por ésta tanto un conjunto de instrumentos de la familia de la guitarra, como las técnicas y recursos que llegan a configurar un estilo que se ha transmitido principalmente por vía oral en buena parte de la península ibérica y sus islas durante generaciones para interpretar música

tradicional. Dentro de esta práctica musical es fundamental la figura del guitarrista, heredero de barberos (salvando las distancias) y otros músicos populares del pasado, quien solo o en pequeño grupo ha tenido que organizar la música de los bailes sociales optimizando los recursos que su instrumento ofrecía. Así, sin llegar al virtuosismo de la guitarra clásica o la flamenca, su arte concentra una serie de técnicas -rasgueos, golpeos, cordajes, acompañamientos básicos, afinaciones, punteos, transportes, etc.- que, como Julio Guillén ha demostrado, merece la pena estudiar y revalorizar.



El germen del proyecto nació con su tesis doctoral (UVa), resumida en el libro *Los Animeros de Caravaca* (Gollarín, 2019), donde, entre otros temas, ya estudiaba los toques de guitarra presentes en la música de las hermandades de ánimas del sureste español; años antes había publicado el vídeo *Dos fiestas de mayo en la provincia de Albacete* (Diputación de Albacete, 2015), un

documental en el que recorría con un enfoque antropológico las danzas de Lezuza y los mayos de Casa Noguera. Con la experiencia de estos dos trabajos previos y el conocimiento del tema que sólo otorga la perspectiva del *insider*, forjada desde la adolescencia tocando en diversas rondas y cuadrillas del sureste, Julio Guillén, acompañado a la cámara por Fidel del Campo, emprendió en 2018 un largo recorrido en busca de los intérpretes de guitarra que han conservado los entresijos de la técnica tradicional de este instrumento en España.

Esta búsqueda le ha llevado por pequeñas localidades -hasta hace no mucho tiempo aisladas- principalmente en el sureste español (Albacete, Murcia y Almería) que es donde más y mejor se han conservado estas técnicas, pero también hasta poblaciones de Mallorca, Ávila, Segovia, Valencia o Castellón. Allí, ha situado ante la cámara a los protagonistas del proyecto; guitarristas quienes, instrumento en mano, desgranar las características de su práctica musical. Se trata de personas de diferentes edades y sustratos culturales que, o bien han mantenido en su contexto familiar y social el hilo de la tradición oral, o por medio de trabajo de campo y un estudio de fuentes primarias y secundarias han conseguido aprender un estilo de toque que ya estaba en desuso en su comarca.

Siguiendo la línea de la etnomusicología audiovisual que comenzó por los años 70 y que últimamente se está trabajando bastante, la intervención externa sobre los entrevistados es mínima; en pantalla sólo aparecen ellos y no se utiliza el formato pregunta-respuesta, de hecho, no hay voz

en *off*, que es suplida por algunos textos escritos, no más de unas pocas líneas para aclarar datos básicos sobre el intérprete o su práctica musical. Así pues, Guillén deja a los informantes expresarse libremente; unos de una manera más didáctica y otros con un habla más llano dejan constancia de un léxico autóctono y su semántica, frecuentemente reflejo de épocas pasadas, que forma parte importante del patrimonio cultural de la guitarra tradicional. Llama la atención el episodio 9 en el que José María Laso, “El cojo de Henares”, más allá de algún leve comentario, “habla” únicamente con su guitarra y su cante, conjunción de la práctica tradicional de la zona (peretas, parrandas, malagueñas...) con el flamenco presente en esa zona limítrofe entre Murcia y Almería.



Aunque no exista un patrón común, muchos de los quince capítulos, que oscilan entre los dieciséis minutos y la hora de duración, se estructuran de una manera similar: parten de una introducción de unos minutos en los que el guitarrista expone algunas ideas -contexto, filosofía general...- que servirán de punto de partida para el resto del vídeo. Se prosigue con la explicación detallada de los toques y técnicas, parte a parte, prestando atención

a las dos manos y con enfoques de cámara cercanos. Posteriormente se interpreta una pieza donde junto a la voz y a veces otros instrumentos se ponen en práctica esas técnicas. Estas dos últimas partes se repiten para los distintos géneros de su repertorio, principalmente seguidillas, jotas, torrás, malagueñas, fandangos o la *mateixa* en Mallorca. Finalmente, todos los vídeos cuentan, a modo de epílogo o *bonus track*, con la interpretación de una pieza final sin explicación ninguna. Llama la atención que la mayoría de los vídeos llevan por título alguna frase significativa (*Le dieron un palo al quinqué...; Yo que he llegado el primero; ¿Dice Pedro Antón?, etc.*) que, si bien frecuentemente sólo cobra todo su significado al escuchar con posterioridad la explicación del guitarrista, cumple perfectamente la función de despertar el interés por lo que vendrá.



Uno de los capítulos que rompe la tónica general, pero de vital importancia para llegar a comprender en su totalidad el alcance del patrimonio de la guitarra tradicional, es el número 5, *Instrumentos con historia*. En este episodio los entrevistados son los guitarreros Carlos Gómez y Joan Pellisa, profesionales con un amplio y avalado recorrido en su campo, quienes tratan la pervivencia en la tradición de elementos constructivos de las guitarras

del siglo XVIII, así como la conservación en las músicas tradicionales de todo un espectro de instrumentos de la familia de la guitarra (guitarro, tenor, tiple, guitarras de órdenes...). Del mismo modo se abordan cuestiones relacionadas con la conservación material de este patrimonio instrumental.



También de gran valor son los datos que ofrecen los informantes sobre el contexto en el que se produce la *performance*, los cambios sociales que han afectado a la música que practican, su estrecha relación con el baile, los mecanismos de transmisión del conocimiento o los constructores y distribuidores de los instrumentos. Tampoco son desdeñables comentarios personales de algunos guitarristas, muy a menudo reivindicativos, sobre el olvido o la posición de desventaja que sufren estas músicas en la actualidad. Es innegable que, más allá del alto interés científico y etnomusical, detrás del proyecto *Tiene boca y sabe hablar* se esconde un gusto y un alegato a favor del mundo rural y la cultura tradicional. Reflejo de esta defensa es la voluntad de Julio Guillén de darle a los vídeos la máxima difusión posible de una manera abierta y gratuita, motivo por el que los quince audiovisuales fueron alojados entre enero de 2020 y agosto de 2022 en las

plataformas YouTube
(<https://www.youtube.com/@tienebocaysabehablar>)
y Vimeo
(<https://vimeo.com/tienebocaysabehablar>).
También se lanzó en edición limitada un estuche (D.L. B-1499-2022) con un *pendrive*, que contiene los vídeos junto a un pequeño libreto con información básica e imágenes de los informantes. Este paquete se distribuyó a modo de recompensa entre los mecenas que colaboraron en la campaña de micro-mecenazgo con Goteo.org e hicieron posible esta primera parte del proyecto.

En resumen, *Tiene boca y sabe hablar* es una antología audiovisual sobre la guitarra tradicional española que supone un salto cualitativo con respecto a estudios etnomusicológicos anteriores u otros proyectos de internet que operan en los mismos medios. Con un cuidado tratamiento de la cámara y bajo un esquema sencillo, pero ideado desde un profundo conocimiento tanto del objeto de estudio como de los marcos teóricos actuales, se ofrece información sobre una práctica musical de guitarras y guitarros en franco declive que en la actualidad pivota entre la tradición y el *revival*. Si a ello se le añaden aspectos históricos y sociales, incluyendo cuestiones de género, folklorismo o ritualidad que exponen una acertada selección de informantes, nos encontramos ante un proyecto (aún abierto a nuevas entregas) que contribuye de manera fundamental al conocimiento y conservación del que ha sido el hilo conductor de una sonoridad asociada durante siglos a la “identidad española”.

.

Reseña

Primer encuentro transdisciplinar de estudios sonoros e industria musical: Nuevas estrategias de representación en la música popular contemporánea

Universidad Carlos III de Madrid. Campus Puerta de Toledo (SedEm),
25 y 26 de junio de 2022.

Daniel Gómez Sánchez

El día 25 de noviembre del año 2022 tuvo lugar el I Encuentro transdisciplinar de estudios sonoros e industria musical en el Campus Puerta de Toledo de la Universidad Carlos III de Madrid. Dicho encuentro llegó, un mes antes del día de Navidad, a la comunidad académica como un regalo dado que dos cursos antes no se podían realizar eventos de modo presencial debido a la pandemia de la Covid-19. El estudio de la música contemporánea congregó y propició un emotivo reencuentro de conocidos y admirados compañeros y compañeras, investigadores e investigadoras de un campo de estudio académico común. El evento lo organizó la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación. Iniciativas como esta, sin lugar a duda, están ayudando a posicionar el estudio de las músicas populares urbanas de la comunidad académica española a nivel internacional. Los directores fueron Miguel Ángel Gil Escribano y J. Ignacio Gallego. Contó con el apoyo del Máster en Industria musical y estudios sonoros (MiMes). La jornada, única, se estructuró en tres mesas temáticas.

La temática de la primera mesa de la mañana versó sobre “Música, nostalgia y

retromanía. Folklores y vanguardias en la música popular”. Fue coordinada y dirigida por el Dr. Fernán del Val (UNED). Incluir el concepto “retromanía” en la temática de la mesa es un claro guiño a la obra homónima de Simon Reynolds “Retromanía: Pop Culture’s addiction to its own past” (2010). Tal y como documentó Michel Meeuwissen (2020) en su entrevista a Reynolds para la publicación *Giglist*, la pertinencia del término retromanía subyace a los procesos de creación de grupos como “The Artistic Monkeys” que revisitaron y resignificaron la estética *post-punk*. Algo parecido ocurrió con Amy Winehouse y su particular rescate del sonido *motown*. La mesa contó con tres ponentes. Dos doctorandos pertenecientes al departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid: Daniel Gómez Sánchez y Ainhoa Muñoz; y un periodista musical, Abraham Rivera.

La comunicación de Daniel Gómez, “El poso del folklore en la propuesta artística de Rosalía y el grupo musical Maralá”, posicionó a el Taller de Músics como claro epicentro de la eclosión de artistas que se están proyectando de un modo “glocal”. La comunicación se construyó partiendo de la premisa de que el Folklore siguiendo la

etimología de la palabra, conocimiento del pueblo, se adquiere tradicionalmente fuera del ámbito académico. Con la incorporación de la enseñanza de músicas e instrumentos folclóricos en conservatorios y escuelas superiores de música se amplió el espectro y paradigma de transmisión de conocimiento de músicas de raíz. En la coexistencia de ambas modalidades puede que resida la fórmula óptima de enseñanza y aprendizaje. La máxima de la institución Taller de Músics “Del aula a los escenarios” sea una de las claves del éxito de su sistema de enseñanza. Rosalía y Selma Bruna, integrante del grupo Marala, estudiaron en la institución educativa superior Taller de Músics en Barcelona. Rosalía completó sus estudios superiores en la Escuela Superior de Música de Catalunya ESMUC, al igual que Sandra Monfort, otra de las integrantes del grupo *Marala*. Curiosamente las tres integrantes de dicho grupo proceden de diversas latitudes de los denominados “Países catalanes”. Selma Bruna de Barcelona, Sandra Monfort de Valencia y Clara Fiol de Mallorca. Dicha formación musical explora la música vocal y revisita el folclore de las tierras de origen de sus componentes. En su ponencia Gómez resaltó el sorprendente interés de *Marala* por canciones y bailes de raíz de temática profunda como supone abordar el fenómeno de la muerte. Su propuesta artística revisita la tradición de los *balls de vetlatori* valencianos y de las *cançons de mort baleares*. El ponente conectó dicho interés con el de Rosalía por temáticas de gran calado emocional como *El Mal Querer*. De hecho, el último álbum de

la formación se titula *Jota de Morir* (2022). Dicho trabajo obtuvo recientemente la distinción de mejor álbum del año junto al álbum de Rosalía *Motomami* por la revista musical Enderrock.

Ainhoa Muñoz en su comunicación titulada «Miradas actuales a la música tradicional. ¿Resurgir del folclore o de folklorismo?» abordó la evolución de las denominadas músicas tradicionales de tradición oral en la península. El entorno rural primigenio y los usos y funciones de las músicas folclóricas nacionales acostumbraban a tener un vínculo estrecho con labores profesionales, se sucedían siguiendo el calendario litúrgico-festivo y propiciaban una interacción social en un marco de celebración, baile y reuniones comunitarias. El cancionero tradicional también incluía un repertorio de canciones infantiles de juego y nanas. En la actualidad el revival del folklorismo se realiza también desde el contexto urbano y su función comunitaria no se rige por el calendario litúrgico-festivo necesariamente. Muñoz señaló la necesidad de diferenciar entre folclore tradicional, el folklorismo estético contemporáneo, fundamentado y orgánico, frente a productos folkloristas de la industria musical. A nivel formal resultó muy interesante su clasificación de los procesos en el folklorismo y el folklorismo artístico. Distingue entre transformaciones formales y modificaciones semánticas. Los métodos de transformación formal incluyen la simplificación de la tonalidad o modalidad, la ornamentación y los cambios métricos. El “tipismo” entendido como la exageración de los rasgos considerados arquetípicos y la pulimentación de los componentes que el receptor considere

antiestético. Las modificaciones semánticas se llevan a cabo mediante la descontextualización espacial y temporal. La pérdida de usos y funciones. Lo cual conlleva una descontextualización y una reasignación de funciones.

La presentación incluyó como estudio de caso el análisis de la música del grupo gallego Tanxugueiras integrado por tres jóvenes *cantareiras* que han revolucionado la música tradicional gallega: Sabela Maneiro, Aida Tarrío y Olaia Maneiro. Dicho grupo adquirió gran interés mediático tras su popularidad al llegar a la final del Benidorm Fest (2022). Mediante una audición guiada Muñoz ejemplificó los métodos de transformación formal del folklorismo artístico latente en la propuesta artística de Tanxugueiras.

El tercer ponente de la mesa fue el periodista Abraham Rivera, emblemático presentador del icónico programa de Radio 3 *Retromanía*. En su comunicación Rivera aludió al libro «Gritos de Neón: cómo el *drill*, el *trap* y el *bashment* hicieron que la música sea novedosa otra vez» y a su autor, el joven músico y productor británico, Kit Mackintosh como obra fundamental para complementar el marco teórico de las jornadas. Según Rivera, Mackintosh desafía y actualiza en su libro las teorías de Simon Reynolds insertas en su libro *Retromanía*. La ponencia terminó con un recorrido por el contenido de los programas radiofónicos más relevantes a la temática del congreso como los dos programas dedicados a Rosalía titulados «Rosalía, la cantaora millennial» (29 de enero de 2018) «La constelación Rosalía»

(29 de marzo de 2021) o el programa dedicado a Bad Bunny (16 de julio de 2018).

La segunda mesa «La escena digital: el impacto de las nuevas tecnologías en la música actual» fue coordinada y dirigida por Henar León (UC3M-MiMeS) y participaron Daniel Lombraña, CEO de Scifabric y CTO de Astra Innovación, Paco Asensi, Asesor Senior de Spain Audiovisual Hub (MINECO) y experto en Metaverso y Ariadna Castellanos Pliego, Brand manager, productora experta en metaverso. La mesa se desarrolló de un modo muy fluido y se plantearon cuestiones muy interesantes. Tal y como destacó Francisco Asensi en una posterior entrevista: «el debate tuvo como foco analizar cómo estas tecnologías emergentes influyen hoy e influirán en el futuro del desarrollo de la industria musical». Daniel Lombraña compartió profusamente ejemplos de plataformas y *marketplaces* orientado a la industria musical, mostrando el potencial de cara a la generación de nuevas líneas de ingresos, pero también como herramientas creativas. Ariadna Castellanos, puso el foco en la importancia del valor del artista y de la ejecución musical en vivo como esencia de la industria musical, mientras que Francisco Asensi aportó su propia experiencia en la industria como empleado de EMI Music y su visión del impacto futuro de estas tecnologías. Puso como ejemplo, el desarrollo del Flybar, un proto metaverso, que fue lanzado por RTVE asociado a la serie Cuéntame. En este proyecto del que fue uno de los principales impulsores se puso de manifiesto que barreras tecnológicas aparecían en estos mundos virtuales en los que la música tiene

un papel clave. El debate abordó el impacto en la propiedad intelectual, en los derechos de comunicación pública y como Blockchain era una herramienta que puede ayudar a una gestión más eficiente de estos derechos. Se abordó la problemática de la Inteligencia Artificial y su impacto en el proceso creativo. En definitiva, aunque hubo consenso en las posibilidades positivas que brinda el avance tecnológico como los NFTS se señaló que aún queda mucho trabajo por realizar y contenido que crear para cimentar y amueblar el soñado universo tridimensional digital.

Después de la pausa de la comida en la jornada, la tercera mesa de la sesión de tarde versó sobre «Sonidos en el oído colectivo. Nuevas formas de percepción de la música popular» coordinada y dirigida por Jaime Hormigos (URJC). Los integrantes de la mesa fueron Pedro Buil Tercero (UOC), Álvaro Luna (URJC) y Nacho Toribio (UPM). La introducción del Dr. Jaime Hormigos fue muy iluminadora ya que introdujo los tres ejes temáticos de la mesa de un modo muy conciso. Partió de la premisa de contemplar la escucha musical como una práctica creativa y crítica. El primer eje siendo las formas de creación y de distribución musical, el segundo la creación de una identidad cultural a través de los sonidos y el tercero, la creación de los espacios para la puesta en escena. El primer comunicante, Buil Tercero, ilustró a la mesa con ejemplos prácticos de intertextualidad desde la óptica conceptual de Rubén López Cano: «Las relaciones intertextuales comprenden dos o más piezas diferentes o diferente autor, género o tradición (2019, p.80). Por ende, los ejemplos que propuso demostraban las

conexiones y referencias conscientes o inconscientes desde la música clásica a la actualidad. El segundo ponente, Álvaro Luna propuso un brillante paralelismo entre la génesis de dos movimientos contraculturales: el punk y la música *trap*. Generaciones de jóvenes inteligentes que crecieron en un contexto socioeconómico difícil y que encontraron en dichas músicas un modo de expresión para reivindicar su situación vital. Finalmente, la comunicación de Nacho Toribio cruzó dos temáticas, la música urbana y el cristianismo. En su intervención se sustentó en constructos teóricos como espacios circulares. Toribio contempla el coche como un espacio circular donde los recuerdos se construyen en movimientos, viajes en familia escuchando y cantando música desde la vivienda familiar hacia la casa del pueblo o yendo a la playa. Distingue el espacio circular del espacio detenido o estático, como ejemplo del segundo aludió a los expositores metálicos que contenían casetes en las gasolineras de los años 80. Comparó dichos emblemáticos surtidores de música como el “Spotify” de antaño. La música de Camarón, Lole y Manuel, Isabel Pantoja, El Fary de dichos casetes viajaba en los coches y acababa en bloques de pisos del extrarradio. Toribio recuerda cómo los fines de semana, viviendo en un bloque de viviendas, escuchaba cómo las vecinas ponían casetes de Rocío Jurado o de Camarón y se podía escuchar el sonido del casete y de las voces de las vecinas. Toribio comenzó su trabajo de campo en el barrio de las 3000 viviendas de Sevilla, pero como su interés era contemplar la hibridación de población latina también, encontró en el distrito de madrileño de

Carabanchel el perfecto lugar para investigar el denominado *gipsy flow*. Los artistas urbanos Moncho Chavea, Omar Montes y Original Elías suscitaron su interés al interactuar en *reality shows* como Los Gipsy Kings. El padre de Original Elías, Raúl García, es pastor evangélico y para Toribio resulta de gran interés académico analizar la conexión de la fe evangélica en la producción musical del *gipsy flow*. La comunicación de Toribio terminó con una reflexión de la diferencia en el ritual de las misas católicas a las evangélicas en la importancia que se le da a la música. Las iglesias evangélicas según documenta en su trabajo de campo prescinden de recargadas imágenes en el púlpito y son Cristo céntricas. Minimalistas en el escenario y dando protagonismo a la música en directo, propia de un concierto de música popular.

Las jornadas terminaron con una segunda mesa, la sesión de tarde dedicada a la música y la salud mental. Coordinada y dirigida por Alicia Álvarez (La refugia). A modo de colofón y celebración, las jornadas clausuraron con la participación de la DJ y artista multidisciplinar con el nombre artístico *Toccororo*.

.

Jornadas SIBE 2022: Eurovisión, Fandom, artificio y transmedialidad.

Universidad Complutense de Madrid, 12 y 13 de diciembre de 2022.



Igor Contreras (moderador), Francisco Bethancourt, Lara López, Antonio Obregón, Fernando Martínez y Francisco Javier Duque

Fernando Martínez Martínez

El pasado mes de diciembre, tuvieron lugar las jornadas SIBE 2022 en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Bajo el título *Eurovisión: Fandom, artificio y transmedialidad*, y organizado por el Grupo Complutense Música popular en España y Latinoamérica y la Sociedad de Etnomusicología SIBE, se trataron desde múltiples perspectivas este Festival, de amplio calado en la sociedad europea, pero con una producción académica bastante escasa.

La ponencia inaugural la realizó Sofía Vieira, pionera en estudios eurovisivos a

nivel ibérico, que recientemente ha obtenido el título de doctora de Etnomusicología por la Universidade Nova de Lisboa. En *Exploring the Eurovision Song Contest as an academic field of study: approaches, methodologies, and challenges*, relató las problemáticas a nivel metodológico y documental que vivió durante la escritura de su tesis, arrojando cierta luz a los demás presentes sobre cómo afrontar esta falta de bibliografía sobre tal evento.

Seguidamente, la primera mesa de comunicaciones recogió todas aquellas miradas al exterior de una España que vivió

sus primeros años de participación eurovisiva con el entusiasmo propio de las políticas aperturistas de Franco: Teresa Fraile (Universidad Complutense de Madrid) analizó certeramente en *Al fin somos europeos: Huellas de Eurovisión en el cine y la prensa en España* todos estos discursos que acompañaron a las candidaturas en la producción cinematográfica y televisiva de aquellos años. Igor Contreras (UCM) dio cuenta de estos deseos aperturistas en *Políticas del Spain is different bajo el franquismo: el “intermedio audiovisual” del Festival de Eurovisión de 1969*, destacando esta difusión del corto “La España diferente” con música electroacústica de Luis de Pablo. Eduardo Viñuela (Universidad de Ovideo) en *Los imaginarios de España en los videoclips de Eurovisión: sol, playa y patrimonio cultural*, explicó cómo sirvieron estas filmaciones para “negociar con la modernidad de la estética de las músicas populares urbanas”. José Luis Panea (Universidad de Salamanca/Universidad de Castilla-La Mancha), uno de los máximos exponentes de la investigación eurovisiva en España, finalizó la mesa con un recorrido por los significados y las connotaciones de los postcards preliminares a las actuaciones de tal “megaevento” en *Imágenes de Europa: estética y política en las “postales” del Festival de Eurovisión*.

Tras el primer parón en la excelente cafetería de la facultad madrileña, se procedió a asistir a la primera mesa redonda de las Jornadas: con Eduardo Leiva, célebre compositor y director de orquesta de las candidaturas de Anabel Conde o Sergio Dalma entre otros, junto a

José María Guzmán, miembro del grupo Cadillac, representantes españoles en 1986. Telemáticamente, nos acompañó Lola Muñoz de las Ketchup –mundialmente conocidas por su Aserejé– pero que en su participación eurovisiva en 2006 no lograron tener tal notoriedad. La charla, moderada por Julio Arce, resultó reveladora por dos motivos: primero, se reflejó las diferencias de preparación y ensayo que narraron ambos intérpretes, ya que, con el paso de las ediciones, Eurovisión se ha convertido en un festival más exigente a nivel técnico y realizativo. La segunda cuestión destacable –a nivel casi cómico– viene de la reflexión a la que los asistentes en el Salón de Actos se vieron forzados a experimentar con respecto a la perduración de los recuerdos y las vivencias a tal evento: Guzmán no se acordaba quién ganó el año que participó (Bélgica).

El segundo día de estas Jornadas trajo consigo un cambio de escenario (el pequeño pero funcional Salón de Grados), así como una cantidad notoria de lluvia, y también de estudiantes, que asistieron a una segunda ronda de comunicaciones, marcada por el carácter más actual y mediático de las ponencias. Silvia Martínez (Universitat Autònoma de Barcelona), analizó en *Feminismos a escena en el Benidorm Fest 2022*, el polémico top 3 de aquella edición, como “ejemplo paradigmático de las contradicciones que presentan los feminismos en la actualidad”, a través de la definición de los mecanismos de empoderamiento y autorrealización que atesoraban las gallegas Tanxugueiras, la teta gigante de

Rigoberta Bandini o el *dancebreak* de Chanel.

De esta última, se habló en *The Booty Hypnotic Chanel: 2022, recuperando la ilusión de españolear en Eurovisión* de Enrique Encabo (Universidad de Murcia) e Inmaculada Matía Polo (UCM). La ponencia puso en valor por vez enésima la capacidad de Madrid para generar actividad escénica, así como se comentó los cambios introducidos a última hora para “españolizar” esta candidatura, dando lugar al famoso “chanelazo”, plasmado con el histórico tercer puesto. A pesar de que Juan Pablo González (UCM/UNIOVI) reconoció no haberle prestado especial atención al fenómeno eurofan, en su ponencia *Después del griterío: el fandom como crítica, industria y pasión*, esgrimió algunos puntos que son comunes dentro de las comunidades de fans: la búsqueda de interacción como medio para la expresión de las individualidades y la compartición de experiencias colectivas.

Esta última ponencia de la sesión matutina, bien estuvo ligada a la segunda mesa redonda que se presentaba a continuación: una conjunción de representantes de las “principales” asociaciones de eurofans: Tony San José de la *Organisation Générale des Amateurs de l'Eurovision* (OGAE), Isaac Urrea de *Eurovision-Spain.com* y Javier Varela de la *Asociación de Eurovisivos de España* (AEV). Asimismo, se contó acertadamente con la presencia de Borja Terán, periodista de 20 Minutos y colaborador de Julia en la Onda (Onda Cero) y Culturas 2 (Televisión Española), y a la moderación Julia Varela, comentarista para Televisión Española del Festival desde

hace ocho ediciones. Se trató desde la definición de “eurofan” hasta la relevancia que posee en la actualidad el Festival, pasando por las “funciones” que realizan tales asociaciones, la crítica a la falta de programación musical de Televisión Española, o la “fórmula perfecta” para crear una canción ganadora del certamen.

Sobre un punto mencionado antes, Antonio Obregón, coeditor del gran –y costoso– libro “Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon– expuso acompañado Lourdes Fernández y José Luis Arroyo (todos de la Universidad Pontificia de Comillas), *Eurovision: espectáculo artístico y fenómeno explicativo del orden político, sociojurídico, económico y empresarial*. El notorio conocimiento del Festival por parte del primero, en especial desde un prisma completamente alejado de lo presentado en el conjunto de las ponencias, favoreció al entendimiento del complejo y extenso fenómeno que supone Eurovisión, tanto en su organización como en sus connotaciones geopolíticas. Otro tema ya mencionado como el de la “fórmula perfecta”, pero en este caso, desde un posicionamiento musicológico y analítico, fue el presentado por Francisco Javier Duque y un servidor (Universidad de Granada) en *Globalización, éxito y clichés. Estudio de la existencia del "género eurovisivo"*. Por último, Lara López, periodista de Radio Nacional, puso voz a un relato acompañado por el entrañable Francisco Bethancourt (UCM) a la guitarra. *Sobrevivir a Eurovisión: Una aproximación (radio)musicológica a las actuaciones de Battiato y Remedios Amaya* fue el título de la ponencia que clausuraba esta mesa, y, por tanto, las Jornadas SIBE 2022.

Actividades de SIBE

Música en el exilio (conferencia-concierto) por: Michel Gasco

Universidad Complutense de Madrid, 25 de abril de 2023

Laura Marín

Como parte de las actividades programadas por la SIBE (Sociedad de etnomusicología), el día 25 de abril de 2023, se llevó a cabo una conferencia-concierto impartida por Michel Gasco, “Música en el exilio”. Dicho evento tuvo lugar en el Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Fue la Dra. Teresa Fraile quien dio la bienvenida y presentó al conferencista. Gasco es músico, investigador musical y documentalista. Es en esta última faceta en donde se centró el seminario.

Michel Gasco es graduado en Estudios Árabes e Islámicos por la Universidad de Salamanca (2005). En su profesión, se mueve entre la escena interpretativa y documentalista es así cómo Gasco ha realizado varios proyectos entre los que se destacan sus interpretaciones con el Ensemble Orontes y su álbum *Dancing on the Heads of Snakes* (“Bailando sobre las cabezas de las serpientes”). Así, unido a músicos sirios, nace el interés de mezclar el folk euskaldun, la tradición castellana y la música de Oriente Medio; fue con este proyecto que se realizó un primer trabajo audiovisual. De ahí parte su necesidad por seguir el camino de la documentación musical. Es por eso que además de su trabajo como músico y compositor, trabaja como director de cine documental especializado en música oriental, habiendo

dirigido proyectos culturales de investigación y de dirección documental en Siria, Irán, Afganistán y Turquía.

La charla en cuestión tuvo que ver con la relación entre la música, la etnomusicología, la sociedad y el conflicto; a través de las vivencias de los músicos de Oriente Medio. En su conferencia, Gasco situó a los espectadores en la frontera entre Irán y Afganistán, especificando que hablaría sobre la zona de Mashhad, Ashgabat y en especial Herāt. Dado que no hay fronteras físicas entre países, se puede decir que las prácticas musicales de esta zona son bastante similares y ella da cuenta de las migraciones y del movimiento humano. A partir de esa delimitación geográfica desarrolló su discurso.

En su conferencia, Gasco empezó haciendo una contextualización de la zona según los instrumentos, los músicos y el conflicto y por qué dichas razones lo llevaron a la realización del documental musical como medio de divulgación social/solidaria.

Los instrumentos fundamentales que conformaban la organología en esta zona eran el Dotar Khorasani (“dos cuerdas”), el daireh, y el chartar persa. Luego en los años treinta, con la radio, llegaron instrumentos nuevos traídos del sur de Afganistán, estos son el kabul (influenciado

por la música de la India) y los instrumentos tradicionales de los pastunes, quienes son la etnia mayoritaria en Afganistán, en el norte de Pakistán y parte de la India; estos son el rubab, el harmonio, la tabla y el dotar herati. Cuando el último instrumento llegó a la zona oeste de Afganistán le añaden nuevas cuerdas (cuerdas simpáticas) en consecuencia de lo anterior en los años sesenta se consolida el Dotar herati.

Con respecto a los músicos, mencionó que en esa zona existen dos tipos de músicos: los profesionales, que desciende de un oficio de familia, y los *amateurs* que no vienen de oficio de familia y por tanto no son aceptados. Sin embargo, es una situación que está tratando de desaparecer. Así, en Herat existen dos familias que llevan liderando la música de esta zona desde hace 120 años: los Khushnawaz y los Delahang; ellos son clave en la transformación de la música de esta zona pues fueron los que se encargaron de llevar la música de la corte de Kabul a Herat, pero a su vez, fueron conscientes que su música se iba a perder con la llegada de los nuevos instrumentos y conservaron la música tradicional de la zona, gracias a la adaptación de las antiguas melodías al rubab.

Un tercer aspecto mencionado por Gasco es la manera en cómo, a través de la música, se puede entender lo que está pasando políticamente en un país. Para el caso nos referimos a un conflicto político y religioso. Comentó que con la llegada de los Talibanes la música se prohíbe y este hecho generó por consecuencia unas desmejoras de la calidad de vida en los

músicos, y que además se agregó la crisis generada por la pandemia y las infraestructuras decadentes, producto de un país que lleva más de cuarenta años en conflicto.



Imagen 1. Mostrar instrumentos en la televisión está prohibido. En la fotografía se observan los músicos con los instrumentos detrás de los altavoces en el 1º Festival de la Umma Internacional en Mashhad

Explicó que en 1978 comenzó un conflicto en Afganistán y con ello una guerra religiosa contra los comunistas. Esto generó una serie de movimientos de gente hacia Pakistán e Irán. Así, la mayor parte de los músicos de Herat migran a Mashhad. Gasco hizo énfasis en la pregunta: ¿qué realidad encuentran los músicos que llegan a Mashhad? Los músicos que escapan del fundamentalismo islámico sunita y que llegan a Irán, se enfrentan a un suceso que nunca había pasado en la historia de este país y es el de la prohibición de los conciertos por mandato de Ayatollah Alamhoda. Esto sucede así desde el año 2005. Pese a ello, los iraníes encuentran sus maneras para tocar, como en sus propias casas (actuaciones privadas), se dedican a la enseñanza, hacen talleres y conciertos. La fundación Amir Khurow Balkhi, ofrece espacios pequeños (como casas) para hacer música. Esto es una experiencia en

comunidad para los afganos en exilio. Estas maneras de hacer música son ejemplos de cómo tienen que jugar con todo para poder sobrevivir con su música. La realidad de los músicos afganos de hoy es, entonces, unos en el exilio y otros que se mueven de forma permanente. Es por esto que tocar en Mashhad resulta ser un acto político.

Explicados los tres aspectos del contexto, se dio paso a la segunda parte de la conferencia, que tuvo que ver con la faceta documentalista de Gasco basada en un proyecto solidario a través de los vídeos para ayudar a los músicos afganos exiliados en Mashhad. Así Gasco se embarca en la labor de conseguir permisos y recursos para realizar grabaciones de alta calidad y a través de donaciones poder ayudar a la situación económica de estos. A su vez es una forma de ayudarles a proteger y mantener las tradiciones musicales de Afganistán.



Imagen 2. Imagen de uno de sus documentales publicado en *Help Afghan musicians-in-exile* <https://www.youtube.com/watch?v=ys6qRoDjaKI&t=2sen> YouTube.

Para terminar la conferencia, Gasco interpretó el rubab junto con la etnomusicóloga Sara Islan en el bendir. Interpretaron *Paresh-e Jal* (“El vuelo del Jal”) -Jal es un tipo de pájaro-, compuesto en 7/8, tradicional de Herât.

Si se desea más información, se recomienda visitar las redes de Michel Gasco así como su canal en Youtube donde tiene publicados varios documentales musicales.



Imagen 3. Fotografía del concierto

El #MeToo en la industria musical española: la controversia sobre Mikel Izal

CARLOS MARRERO

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* N°17(2)

Palabras clave: Feminismo, acoso sexual, industria musical, esfera pública.

Keywords: *Feminism, sexual harassment, music industry, public sphere.*

Cita recomendada:

Marrero, Carlos. 2022. "El #MeToo en la industria musical española: la controversia sobre Mikel Izal". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°17(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa))



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**EL #METOO EN LA INDUSTRIA MUSICAL ESPAÑOLA:
LA CONTROVERSIA SOBRE MIKEL IZAL**

Carlos Marrero (Universidad Carlos III de Madrid)

Resumen

El fenómeno del #MeToo ha sido a la vez síntoma e impulso de una creciente presencia del discurso feminista en la esfera pública, revelando abusos estructurales antes considerados dentro de un marco de normalidad. El rol de los medios de comunicación y las redes sociales en la denuncia de figuras de la industria musical como R. Kelly o XXXTentacion, así como de otros artistas independientes menos conocidos, pero igualmente influyentes como Ryan Adams, ha sido clave por la mediatización del relato de las víctimas y la emergencia de controversias públicas que se debaten entre la credibilidad de las acusaciones y la legitimidad de los presuntos actos misóginos de los músicos. Sin embargo, en el caso del cantante español Mikel Izal se observa cómo, cuando acusaciones de un calado similar se han vertido sobre él a través de las declaraciones de varias mujeres en Instagram y Twitter, la prensa generalista y especializada española ha descartado rápidamente su validez. En su lugar se ha optado por no investigar ni dar voz a las posibles víctimas, al tiempo que reproducen acríticamente el discurso del artista.

Palabras clave: Feminismo, acoso sexual, industria musical, esfera pública.

Abstract

As both symptom and impulse of the growing presence of feminist discourse in the public sphere, the #MeToo phenomenon has revealed structural abuses and violences previously accepted within a frame of normalization. The role of mass and social media in the denunciation of important figures within the music industry like R. Kelly or XXXTentacion, as well as other less-known independent artists like Ryan Adams, has been key for the mediation of the victims' stories and the emergence of public controversies raising questions about the credibility of the accusations and the legitimacy of the musicians' misogynistic behaviour.

However, in the case of Spanish singer Mikel Izal, it can be observed how general and specialized press rapidly discard similar accusations of sexual harassment against him published by various women on Instagram and Twitter. Instead, it has chosen not to investigate or share the concerns of the possible victims at the same time it reproduces the artist's discourse with no criticizing of it.

Keywords: Feminism, sexual harassment, music industry, public sphere.

Introducción

La divulgación del análisis feminista y la creciente importancia que ha adquirido en la última década han conseguido cuestionar las violencias estructurales que se han dado en la totalidad de los espacios de la vida pública y privada de las mujeres, exponiéndolas ante la esfera pública como nunca antes se había visto. Los medios de comunicación y las industrias culturales han ocupado dentro de este proceso un lugar particular como agente doble.

Por un lado, han supuesto una de las vías más importantes para la difusión masiva de este discurso y por otro, han sido objeto de críticas y señalamientos acerca de las dinámicas de poder reproducidas entre bambalinas que han afectado durante mucho tiempo a mujeres implicadas en dichas industrias. Este desarrollo es también indisoluble del rol cada vez más relevante que tienen las redes sociales en la articulación del discurso, que han servido inicialmente como un medio alternativo para denunciar dichas violencias ante un mayor público.

El cambio de percepción sobre cómo se ejercen estos abusos ha suscitado controversias públicas que también han sido albergadas por dichos medios, donde se ha dado espacio a discursos diametralmente opuestos que ponen en duda las críticas realizadas por las voces feministas. En el marco de las industrias culturales, el rol de las estrellas y los artistas que las habitan se ha puesto bajo el foco.

El desfile de acusaciones de abusos de poder, agresiones sexuales y conductas de maltrato por parte de músicos de distinta relevancia ha albergado en Estados Unidos a cantantes *mainstream*, raperos jóvenes o cantantes *indie* menos conocidos pero muy influyentes. Mientras tanto, en España parece haber un

silencio silencioso respecto a este tipo de comportamientos. Las denuncias de abusos parecen limitarse al ámbito de las redes sociales –en ocasiones trascendiendo hacia la prensa especializada o incluso generalista–, pero nunca se dirigen a agentes del *mainstream* remotamente equiparables a estrellas como Chris Brown o R. Kelly.

Las diferencias en la circulación y el tipo de artista objeto de dichas críticas nos permiten establecer ciertos paralelismos que pueden servir como punto de partida para un análisis más concreto de los discursos que se han opuesto en las controversias. El objetivo de esta investigación es pues trazar el recorrido de una de las más notables en torno a alegaciones de conductas sexuales abusivas de un artista español: Mikel Izal, líder de la banda española Izal que se mantuvo activa entre 2010 y 2022, alcanzando un gran nivel de reconocimiento en la escena española del rock independiente (Cano, 2022).

Los artistas con relación a los medios masivos y las redes sociales son elementos de enorme peso en la construcción de la esfera pública. Entender cómo se articula una comprensión crítica de la sexualidad masculina en pos de la protección de las mujeres frente a los abusos y su manifestación en la esfera pública en forma de controversia es indispensable para continuar el camino hacia la igualdad e identificar las dinámicas que dificultan su llegada a ámbitos como el mundo de la música.

Antecedentes y marco teórico

La rapidez y volumen de escándalos que se han producido antes de y durante el desarrollo del #MeToo es un factor determinante en el número de publicaciones que abordan las nuevas problemáticas surgidas del mismo. Se ha señalado en numerosas ocasiones que la manera en la que se han abordado las denuncias de abuso en la industria musical ha sido mucho menos visceral de lo que lo había sido en Hollywood (Behr, 2018), señalando cómo la particularidad de esta como una “cadena” de actores repleta de separaciones entre sí –en oposición al mundo del cine, con agentes profundamente entrelazados– genera un marco de acción mucho más limitante. Behr puntualiza además una realidad que define una especificidad del artista musical como “mito” haciendo referencia a las

credenciales de la tríada de “sexo, drogas y rock ‘n’ roll” y que, por lo general, se ha asociado a la figura de la estrella masculina que tiene sexo con muchas mujeres.

Categorías como la de las *groupies*, cuya definición ha oscilado durante años entre la agencia de las *fans* para acercarse a sus ídolos y la “otredad” de la mujer como figura sujeta a los intereses del artista masculino con cierta connotación misógina (Hartmann, 2019), han sido objeto de debate:

Se percibe a las *groupies* como “fáciles” [...], con baja autoestima y demasiado ignorantes respecto a la música para ser consideradas verdaderas *fans*, pero también –paradójicamente– depredadoras y explotativas sobre los desdichados músicos cuyo valor artístico ignoran en pos de su deseo de sexo con celebridades (Warwick, 2007: 170 como se citó en Larsen, 2017: 2)¹.

Interesa aquí la delimitación del concepto de consentimiento. Aunque el empujón del #MeToo permitió la denuncia de claros actos de violencia, el ámbito del “rock ‘n’ roll” aún se pregunta: ¿dónde se establece el límite de las visceralmente alocadas vidas sexuales de las estrellas y sus *groupies*? Hartmann señala dos factores principales para tener en cuenta: relaciones de poder y drogas.

El estado mental influenciado por las drogas y el alcohol hace que la persona tenga una percepción alterada y más desinhibida de los hechos, lo cual influye directamente en su capacidad para consentir activamente. A pesar de que los artistas muchas veces actuaran también bajo la influencia de las drogas, la existencia de una especie de pensamiento grupal acerca del mundo del rock cuestiona cómo se puede manifestar el consentimiento en estas circunstancias. Las estrellas tienen un poder de influencia debido a su posición colocándolas en una en un lugar superior a la mujer “desconocida” a la que pueden presionar para que cumplan sus deseos.

Los discursos que se han generado alrededor de las controversias sobre abusos giran precisamente en torno a la actual ambigüedad que existe alrededor de esta idea: el conflicto entre mantener el mito del “sex, drugs, rock ‘n’ roll” sin cuestionarlo desde una postura más conservadora –considerando una especie

¹ Todas las traducciones han sido realizadas por el autor.

de relación esencial entre la vida del artista musical y el sexo desenfrenado e incluso violento— y la crítica a este discurso como una forma de desigualdad y violencia hacia las mujeres.

Otra cuestión a tener en cuenta es comprender cómo se articulan nuevos discursos en base a esta transformación ideológica. Si es cierto que estos viejos hábitos están siendo cuestionados, ¿cómo se traduce eso en los medios de comunicación? Catherine Strong señala una clarísima ausencia de denuncia en los textos producidos sobre las vidas de muchos artistas (Strong y Rush, 2018). Desde documentales biográficos hasta noticias de prensa, señala que se ha excluido del registro de sus vidas todo rastro de violencia contra las mujeres, insistiendo en la necesidad de integrarla de forma crítica.

Sobre los parámetros bajo los cuales esta se debería asimilar, escribe que el estatus de dicha información debe ser tomada en cuenta siempre y cuando existan pruebas legales de violencia o, al menos, admisión por parte del perpetrador tanto dentro como fuera de los juzgados. Mantiene que, cuando no se den estas circunstancias, se debe realizar un juicio en base al caso en cuestión. La necesidad de registrar estas violencias en el discurso público tiene por objetivo prevenir que otros posibles perpetradores se sientan exentos de responsabilidad a ojos del público o que se considere que las víctimas “montan un pollo” (“*make a fuss*”) al pedir justicia.

La intención es pues combatir la tendencia histórica de minimizar, excusar o responsabilizar a la propia mujer de los actos de violencia de género. Del mismo modo, señala que los graves efectos de esta no pueden excusar que estas situaciones sean consideradas cuestiones “privadas y domésticas” sobre las que otras partes no deberían intervenir o que el “genio artístico” justifique estos comportamientos.

Aunque la identificación de las tendencias preexistentes se refiere específicamente a una perspectiva más bien histórica-académica, la autora también se adentra en el tratamiento de los medios de comunicación en un texto posterior en el que afirma que muchos de los temas han sido observados en el reporte realizado por los medios, además de en libros y otros espacios de discusión. Particularmente, entra a describir un caso concreto que sirve como

reflejo del cambio generado por el #MeToo con el contenido de la información publicada al respecto de la muerte del rapero Jaseh Onfroy, más conocido como XXXTentacion:

Obituarios y artículos sobre él [...] lo describen de una forma abrumadoramente negativa. [...] Mientras que la mayoría simplemente señalan los hechos en la línea de “XXXTentacion muere a la edad de 20 años” [...] varios de ellos incluyen referencias a su violencia [...] –por ejemplo, “XXXTentacion, rapero en auge acusado de violencia, muerto en un tiroteo a la edad de 20 años” [...]. Este tono continúa en los propios artículos, mientras que todos incluyen registros de las acusaciones vertidas sobre Onfroy [...] (Strong, 2019: 224-228).

A través de este caso, analiza la división discursiva cuando entra a enumerar excepciones, poniendo el foco sobre artículos que, aun haciendo referencia a los actos moralmente reprobables del artista, tratan de alimentar una percepción de Onfroy como una persona desafortunada, infeliz y torturada a modo de “justificación” de sus agresiones. Strong remarca también que este tipo de textos es minoritario comparado con el anterior. Cabe destacar que un artista como XXXTentacion está sujeto a un marco de conceptos más complejo por su condición como hombre afroamericano perteneciente al género del hip-hop. Esto se debe a valoraciones que vinculan esta escena urbana a la violencia a través de sus discursos, en especial cuando esta se cruza con cuestiones como el género (Hernández et al., 2011), algo que también se ha estudiado en su manifestación mediática (Oredein y Lewis, 2013) con la notable ausencia de aplicar una perspectiva interseccional a sus conclusiones.

La importancia de esta visión interseccional sí se ha apreciado en trabajos posteriores, particularmente en casos que han visto una reciente conclusión como el de R. Kelly, con un enfoque más orientado hacia las diferencias entre el tratamiento de la información cuando se trata de víctimas y artistas no blancas (Leung y Williams, 2019), comparando el desarrollo mediático de este con el de Harvey Weinstein. A pesar de la similitud de los casos –hombres poderosos utilizando su influencia para aprovecharse sexualmente de mujeres–, el de Weinstein se llevó la atención de los medios centrándose en las víctimas –mujeres blancas de alto perfil– mientras las víctimas afroamericanas no-famosas

de R. Kelly no se llevaron la misma atención, permitiendo al cantante librarse del “efecto Weinstein”.

La predominancia del análisis de casos relacionados con Estados Unidos es comprensible en la medida en la que es allí donde se originan tanto el #MeToo como la industria que extiende la mitología del rock ‘n’ roll. Por lo tanto, queda pendiente reflejar el marco conceptual a través del cual se realizará el análisis.

La esfera pública es, en un sentido amplio, la dimensión que alberga los discursos sobre los que se procederá. Entendiendo este concepto como espacio “abierto a la comunicación pública sobre problemas relativos al mundo común” en el que se debe “reconocer el papel de los medios como mediadores de la percepción de los públicos y por ello atender a la EP como horizonte de experiencia social [...] y como base de nuestro sentido de la realidad [...]” (Peñamarín, 2020: 9). Es indispensable añadir además las redes sociales como medio que contribuye a la construcción de la misma en el paradigma actual:

Desde la esperanza puesta en las tecnologías de la comunicación en la era de la web 2.0 se observa que “las demandas de movimientos sociales y colectivos antes excluidos del debate público pueden verse traducidas en temas de discusión y argumentos políticos. En este sentido, internet es visto como una herramienta de empoderamiento ciudadano capaz de incrementar la participación de las personas en asuntos de interés público, posibilitando la emergencia de nuevas voces y discursos antes ocultos y excluidos de la esfera pública” (Márquez, 2020 como se citó en Peñamarín, 2020: 10).

Esto es clave para comprender no solo la relación intrínseca entre la modulación del discurso feminista en la esfera pública y el crecimiento de internet, sino que además otorga al estudio una pieza más: la de las redes sociales. En el momento actual, no basta con atender a cómo se articulan las narrativas en medios tradicionales como la prensa, sino que es necesario poner el foco en las herramientas de las que ahora disponen los antes considerados públicos para hacer patentes sus voces –en especial cuando se trata, como es el caso, de movimientos antes minoritarios en el *status quo*–.

Hipótesis y metodología

La meta de esta investigación es comprender cómo se construyen las controversias relativas a los abusos sexuales de músicos reconocidos a partir de los distintos relatos que se difunden sobre los mismos en España. En una línea similar a trabajos anteriores, esto consistiría en “establecer cómo el relato informativo contribuye a la construcción de la controversia y cómo esta condiciona la construcción del relato de la información [...] sobre acontecimientos que tienen un recorrido temporal [...] que da lugar a la aparición de piezas discursivas de géneros diversos, pero que contribuyen a crear un relato complejo y no siempre exento de contradicciones” (Castañares-Burcio et al., 2018: 1170).

Atendiendo a la especificidad de lo ya presentado en los antecedentes, cabe plantear como hipótesis lo siguiente: mientras el #MeToo impulsado en Estados Unidos ha causado un impacto notable en cómo los medios de comunicación mayoritarios deciden abordar de forma más severa las denuncias realizadas por mujeres hacia hombres pertenecientes a las industrias culturales, en España se ha mantenido una mayor neutralidad por parte de los medios tradicionales hacia estas en las ocasiones puntuales que han salido a la luz.

Con la intención de contrastar dicha hipótesis, se identificarán las fuentes de los mensajes y los canales escogidos para ello, trazando un recorrido narrativo a partir de textos producidos al respecto de la controversia, realizando un análisis de contenido de los mismos. La selección de dichos textos seguirá principalmente dos criterios: 1. temporal –qué se dice y cuándo con el fin de determinar las distintas fases del relato sin anteponer unos canales a otros– y 2. reputacional –qué lugar ocupan en la narrativa los emisores; si se trata de las propias víctimas, de fans o público, de periodistas o de los mismos músicos–.

Para ello, se realizará una búsqueda en prensa generalista y especializada (musical) y redes sociales, particularmente Twitter por la conservación de los mensajes a lo largo del tiempo, de todos aquellos textos que se refieran a Izal en el contexto de la controversia desde el 8 de mayo de 2018 (día en que se inicia) y a lo largo de esa misma semana. Además, se recogerán textos posteriores que hagan referencia a la controversia para valorar los efectos que esta ha tenido sobre la reputación del artista.

El caso seleccionado, como ya se había indicado, es el del cantante Mikel Izal. El motivo de esta selección viene dado por el papel de Izal como grupo independiente con un alto grado de reconocimiento que, sin llegar al *mainstream* como tal, pertenece a géneros que oscilan entre música pop y rock. Por otro lado, la controversia que lo rodea parte de testimonios de distintas mujeres que relatan experiencias que describen abusos por parte del cantante, al que acusan de utilizar su posición de poder para aprovecharse sexualmente de ellas. Con el fin de contrastar el desarrollo de esta polémica y su impacto con otras similares en EE.UU., se tomarán tres ejemplos de artistas similares: los cantautores Ryan Adams y Mark Kozelek y el cantante Win Butler de Arcade Fire –artistas que encajan en un perfil similar en tanto que hombres blancos con prestigio en sus respectivas escenas *indie* y que han sido acusados de hechos similares–.

Es destacable que esta situación no ha tenido consecuencias jurídicas (al igual que las de los casos comparados) y, al no existir una conclusión debido a la ausencia de delito como tal, esto causa que la controversia se alimente del debate sobre la moralidad de los actos denunciados con un nivel de ambivalencia discursiva mayor que si hubiera una causa judicial cerrada al respecto. A pesar de ello, se plantearán algunos paralelismos con distintas figuras similares en Estados Unidos comparando el desarrollo mediático de sus respectivas polémicas.

Mikel Izal: de “acosador” en las redes a “héroe” en la prensa

A principios de mayo de 2018, varias cuentas de Instagram comienzan a publicar conversaciones mantenidas en privado a través de las redes en las que se muestra cómo celebridades realizan avances sexuales no deseados con sus *fans* (G.C., 2018). La usuaria de Instagram @irenefuckinghalley sube a su perfil capturas de varias chicas que describen experiencias de acoso referidas a Mikel Izal y, aunque este ya no existe, se pueden encontrar algunas de las subidas originalmente el 8 de mayo en tuits de ese mismo día y posteriores (Fernández, 2018; Sam, 2018; rissaga, 2018; Carmen, 2018).

Entre las imágenes difundidas se distinguen dos tipos. Unas contienen mensajes dirigidos a @irenefuckinghalley contando experiencias de interacciones

sexuales inapropiadas del cantante: propuestas de actividades sexuales sin un contexto previo a través de *chat*, invitaciones a hoteles seguidas de insultos tras ser rechazadas, búsquedas generalizadas de sexo en distintas ciudades durante las giras, etc. La más grave relata cómo Mikel Izal obligó a una *fan* a practicarle sexo oral tras invitarla a su hotel. Las otras son conversaciones mantenidas por algunas seguidoras con la cuenta oficial de la banda en Instagram y que incluyen mensajes con una evidente intención sexual, en ocasiones explícita. De este segundo tipo destaca particularmente una en la que el cantante invita a su *fan* a masturbarse cuando esta le escribe que está escuchando una canción suya.

Ese mismo día, la controversia comienza a construirse en las redes sin que ningún medio se haga eco de los hechos. Varias publicaciones en Twitter con opiniones discordantes acerca de la naturaleza machista de los mensajes son compartidos tanto a favor como en contra del músico, algunos añadiendo nuevas denuncias a raíz de las ya publicadas: “Lo de Mikel Izal me sorprende poco después de aquella vez que fui a la firma de su libro y me invitó a follar a su hotel sin pan ni sin na” (Bohe, 2018). Muchos expresan decepción y dolor por parte de *fans* que desconocían la inapropiada faceta del vocalista mientras que otros cuestionan que las interacciones puedan ser calificadas como acoso o que sean siquiera reales, en ocasiones ironizando sobre las acusaciones.

En apenas unas horas se conforma una discusión con un abanico de discursos que se debaten entre la crítica a la posición de poder que permite a Izal acercarse sexualmente a sus *fans* y la defensa de sus acciones como una simple interacción como mucho inapropiada, llegando en ocasiones a la negación total de su veracidad. Aunque esta conversación se mantiene desde cuentas sin muchos seguidores, algunas voces influyentes como la *youtuber* Desahogada comparten el enlace al perfil de @irenefuckinghalley recomendando a sus seguidores que se informen sobre la polémica (Desahogada, 2018).

Hacia el mediodía del día siguiente, la cuenta oficial de Twitter de Izal publica un comunicado de parte del propio Mikel haciendo alusión a las acusaciones y calificándolas de “horrible campaña contra [su] persona” (IZAL, 2018). El discurso adoptado se basa en la negación de los hechos –“niego rotunda y categóricamente, cualquier acto de acoso, violación o actividad de carácter físico y sexual NO consentida”–, la violación de su derecho a la privacidad –“destapan

y atentan contra la privada [...] a golpe de *click*– y una aparente defensa del feminismo– “la red y su crueldad anónima distorsionó el contenido de mi corazón y mi cerebro [...] utilizando como arma aquello que quién me conoce sabe que me revuelve el estómago: el menosprecio a la mujer”–. El comunicado amenaza con posibles acciones legales y es recibido con respuestas y citas tanto en apoyo al cantante como criticando su disculpa, considerándola deshonesta.

No es hasta la publicación de este comunicado que medios de comunicación se hacen eco de la controversia, salvo por un artículo de *El Español* publicado apenas una hora antes (J.C., 2018). En esta noticia –dentro de la sección de Sociedad–, se enmarca la polémica de Izal en una serie de denuncias en redes sociales a varias personalidades del mundo de la música y el entretenimiento aplicando un tono deslegitimador:

Todo comenzó con un tuit de una usuaria que ahora ha decidido proteger su cuenta. Explicaba que en 2015 el cantante le agregó a diversas redes sociales y un día, tras decirle que estaba escuchando una canción suya, él le contestó que se tocara.

El discurso presente en el artículo insinúa claramente una falta de veracidad de las denuncias, haciendo referencia a una ausencia de pruebas (un hecho puramente valorado por el periodista ya que no aporta ninguna cita de los perfiles para justificar la afirmación) e insinuando que la usuaria que las había compartido se había retractado al retirar el acceso público a su cuenta. En el siguiente párrafo, habla en tono condescendiente sobre una de las mujeres que comentan la polémica:

De hecho, esta usuaria incluso llegó a acusar al cantante de pedofilia basándose únicamente en un relato de ficción del libro de Izal, mostrando una grave incapacidad para distinguir realidad y ficción y sin tener en cuenta que por la misma regla de tres el señor Thomas Harris sería un asesino caníbal por haber descrito los gustos alimenticios del doctor Hannibal Lecter.

Otros medios generalistas publican también artículos que incluyen el caso de Izal entre otros de características similares haciendo referencia a su respuesta. En la sección de Tecnología de *El Confidencial* se describe como fenómeno exclusivo de Instagram utilizando términos coloquiales como “salpicar” para

referirse a cómo varias personalidades se han visto implicadas en acusaciones de abusos sexuales o haciendo alusión a que “parece que nadie ha tomado la decisión de llevar los casos ante la Justicia. Pero a estas alturas ya nada es descartable teniendo en cuenta la dimensión que ha alcanzado lo que empecé con una «cuenta denuncia» en Instagram. Habrá que estar atento al próximo «storie»” (G.C., 2018). Utilizando un lenguaje menos serio y tratando la historia como una “saga” de la que esperar otra entrega, parece tener la intención de espectacularizar la controversia.

Contrariamente a estos dos ejemplos, *elDiario.es* valora que “la publicación de testimonios sobre acosos y abusos en España comenzó a crecer tras la sentencia del caso de la manada mediante la etiqueta en Twitter #cuéntalo. [...] El hecho de que en esta fase se hayan puesto nombre y apellidos es un salto cualitativo” (*elDiario.es*, 2018), mostrando un apoyo implícito a las acusaciones en favor de las víctimas y cuestionando el comunicado. No es sorprendente que *elDiario.es*, reconocido por su orientación progresista, apoye de manera más directa la denuncia. Estos dos últimos artículos incluyen entre sus líneas el propio comunicado de Izal insertado desde su cuenta de Twitter y otra noticia en *El Plural* la cita sin adjuntarla, añadiendo después tuits de las denunciantes que ya no se encuentran disponibles (*D.A.*, 2018).

Mientras estos artículos abordaban la controversia sobre Izal como parte de una mayor, otros periódicos generalistas publican sobre el caso de forma más acotada partiendo de textos de las agencias EFE y Europa Press. En este conjunto, se distingue una característica principal: la negación de las acusaciones como el centro de la noticia. Todas ellas siguen una estructura prácticamente idéntica, dedicando la entradilla y los primeros párrafos a resumir la controversia a partir de las publicaciones en redes, en ocasiones citándolas de forma indirecta o insertándolas, y dedicando el resto a citar parte o la totalidad del comunicado de la banda (*El Independiente*, 2018; *El Mundo*, 2018; *El País*, 2018; *El Periódico*, 2018; *La República*, 2018).

Del mismo modo, solo algunos medios especializados de música tratan la noticia con una estructura semejante en la que se reproduce el comunicado completo, se hace hincapié en el éxito de la banda (Bardají, 2018) y se descarta la veracidad de las pruebas (*MundoSonoro*, 2018). Publicaciones regionales imitan

este formato (*Mallorca Confidencial*, 2018) o directamente posicionan a Mikel Izal como víctima de un linchamiento (*El Norte de Castilla*, 2018).

En este punto, el origen de la controversia –los mensajes acusatorios– desaparece de las redes sin hacerse público el motivo. La mayoría de los medios interpretan que se debe a la poca validez de las pruebas aportadas y ninguno de ellos opta por contactar con las usuarias denunciadas ni con las presuntas víctimas –o, al menos, no hacen mención a haberlo intentado–. El *ABC* publica declaraciones de compañeros de gira de Izal que, paradójicamente, no niegan el contenido de los mensajes, sino que lo justifican como producto de la “humildad” del artista (Serrano, 2018a) y más tarde titula una entrevista a la cantante Rozalén sobre Izal cuando solo se le hace una pregunta al respecto (Serrano, 2018b).

Algunos artículos se centran en cómo se dividen los discursos en redes sociales entre aquellos que consideran acoso las acciones de Izal y los que no, lanzando abiertamente al pregunta en sus titulares sin aportar ninguna respuesta (*Mujer Hoy*, 2018; *laSexta*, 2018) y, al poco, figuras relevantes como el escritor Juan Soto Ivars salen a la defensa del cantante con mensajes en Twitter como “Con el asunto de los mensajes ligando de Izal [...] yo no puedo dejar de repetirme esta pregunta: ¿Por qué de pronto estamos fingiendo todos que no existen las zorras?” (Soto Ivars, 2018a).

El mismo publica en *El Confidencial* un artículo de opinión titulado “Izal y la rebelión de las groupies (cómo destrozar la vida de un artista)” donde afirma que “las pruebas son basura” y que “lo último que hace Izal (en esos mensajes) es acosar” (Soto Ivars, 2018b). Las líneas de la columna están repletas de insultos y vejaciones a las denunciadas –a las que achaca un “ansia pueril de protagonismo y de atención”– y a aquellos que las han apoyado haciendo alusión a hipotéticos “hombres desaprensivos que utilizan su posición para meter los dedos donde no deben [...] que han acosado a toda becaria que se les ha cruzado por delante” y “homúnculos que no han follado en su vida y que lanzan las primeras piedras corroídos por la envidia”. Concluye con un párrafo que parafrasea el tuit publicado poco antes y justifica las acciones del músico:

¿Por qué ha desaparecido el término 'groupie' desde que empezaron a pasar por la picadora tipos como Izal? ¿Nunca han existido las zorras? ¿Me lo estáis diciendo en serio? Juradme que nunca existieron y me tragaré todas mis palabras. Decídmelo en serio y mandaré a tomar por saco al violador Izal. Si han de cambiar las reglas del juego lo acepto.

El columnista adscribe así la defensa del mito de la “estrella de rock” para defender que el contenido de los mensajes que, según él, en caso de ser reales, entrarían dentro del marco de lo aceptable por estos estándares y culpabiliza a las presuntas víctimas con el calificativo de “zorras”. Llega incluso al punto de expresar de manera sarcástica cómo la “Era del Consentimiento es un tiempo glorioso de la legítima denuncia donde se mezcla, por desgracia, el hambre con las ganas de comer”.

Si otros textos periodísticos pasaban por alto el contenido de las denuncias manteniéndose aparentemente neutrales y reproduciendo palabra por palabra el comunicado de la banda, la columna de Soto Ivars entra de lleno en una descalificación total de los hechos con poco menos que más de una contradicción. Por ejemplo, su apoyo a la “denuncia legítima” a la vez que insulta a las mujeres que han tratado de lanzar las suyas o la evidente falacia de cómo hombres que hacen lo mismo que el cantante mientras lo critican son peores que él (cuando, por su propia lógica, o las acciones de Izal son igual de reprobables que las de esos hombres o son todas adecuadas).

La ausencia de novedades y la retirada de las imágenes publicadas pone en dique seco la controversia, creando un bucle de discursos en las redes: el debate ya no cuestiona la veracidad o no de las capturas publicadas –que se da por sentado que son reales–, sino si se pueden calificar como acoso o no. Al poco tiempo, aparecen en prensa nuevos artículos que ahondan en la figura de Mikel Izal como un artista que había pasado a ser “protagonista no deseado de una polémica que se viralizó a través de Twitter” (J.M., 2018).

La columna contra las *groupies* y el perfil sobre Izal que lo describe como un “joven de pelo rizado y guitarra en mano” son las dos últimas piezas de calado que se publican sobre la controversia hasta que la banda retoma su gira. Con su regreso a los escenarios, el *ABC* titula “Izal resucita en Mallorca” (Serrano,

2018c), vertiendo sobre el artista un tono triunfal como superviviente de una tragedia:

Todavía con algunas secuelas del susto en su rostro, pero con la frente alta y mirando al horizonte de fans, Mikel Izal afrontó este fin de semana en Mallorca su primer concierto tras el escándalo [...].

El relato construido a través de la prensa da por imposible cualquier atisbo de mala fe en las acciones de Mikel Izal, que había pasado de ser una de las primeras caras del #MeToo español (Peñuelas, 2018) a ser un humilde joven a la par que estrella musical cuyo único delito habría sido no saber ligar. La gira de Izal continúa sin más sobresaltos y, años más tarde, en plena promoción del nuevo y último disco de la banda antes de su separación (*El País*, 2022a), las entrevistas lo retratan como una víctima de las consecuencias de ser una persona pública a pesar de ser un hombre ejemplar (Marcos, 2021) y critican la ausencia de disculpas (González, 2021), describiendo un episodio polémico que había supuesto la “época más oscura de su carrera” (Uceda, 2022).

Casos similares en Estados Unidos

a) Ryan Adams

El 13 de febrero de 2019, el *New York Times* publica un reportaje sobre cómo el cantautor estadounidense Ryan Adams llevaba años aprovechándose de su posición para manipular y aprovecharse sexualmente de varias mujeres, tanto artistas tan reconocidas como él a las que estaba ayudando con su carrera como *fans* a las que se había acercado (Coscarelli y Ryzik, 2019). Las distintas acusaciones vertidas describen intercambios de mensajes sexuales inapropiados a menores –algo de lo que Adams fue encontrado inocente más tarde (Reilly, 2021)– y distintas acciones enmarcadas en un patrón descrito de la siguiente manera: “felicitaciones por su trabajo y ofertas de huecos en su gira acompañadas de una agresiva persecución romántica, seguida de mensajes de acoso y amenazas de consecuencias profesionales cuando las relaciones no progresaban como él quería”.

Al día siguiente, tal y como se recoge en una actualización del artículo, Adams se disculpa por su comportamiento en Twitter puntualizando cómo el reportaje

representa de manera incorrecta algunas situaciones, negando las acusaciones de varias de las denunciadas. Algunas de ellas, mencionadas por nombre en el artículo, son ex-parejas del músico, además de contar con otros testimonios. Las consecuencias para la carrera de Adams son brutales, perdiendo gran parte de su público, recibiendo el rechazo de los medios musicales y siendo expulsado de muchos circuitos en los que antes había sido un icono (Echarri, 2021).

b) Mark Kozelek

Mark Kozelek, actual líder de Sun Kil Moon que cuenta con una amplia carrera como solista, es acusado de agresiones sexuales por tres mujeres (Zimmerman, 2020). Otras siete deciden señalar meses más tarde una serie de comportamientos sexuales y avances no deseados por parte del músico (Zimmerman, 2021). Publicados por la periodista Amy Zimmerman en el medio musical de referencia *Pitchfork*, los artículos contienen historias detalladas por parte de todas las víctimas sobre el desarrollo de las distintas situaciones. Los abogados de Kozelek niegan las acusaciones y el cantante se retira de la vida pública desde entonces.

c) Win Butler (Arcade Fire)

El vocalista de la famosa banda Arcade Fire, Win Butler, es acusado de conductas sexuales inapropiadas por varias mujeres según publica *Pitchfork* en un artículo de agosto de 2022 que describe avances no deseados y actos no consentidos (Hogan, 2022), en una línea similar a los de Mikel Izal en los que interactuaba con fans a través de redes sociales con mensajes privados sexualmente agresivos. Apenas una semana más tarde, los teloneros de la banda se retiran de la gira debido a las acusaciones (*El País*, 2022b).

Similitudes y diferencias

Todos los casos aquí mencionados comparten tanto el perfil de artista –músicos independientes de pop y rock de renombre sin alcanzar el *mainstream*– como, al menos parcialmente, el contenido de las acusaciones entre sí y en relación a

Mikel Izal: acercamientos sexuales agresivos aprovechando su influencia como artista, en ocasiones rozando la agresión. Ninguno de los casos ha tenido consecuencias jurídicas, aunque todos fueron recogidos en la prensa. Sin embargo, la diferencia fundamental es el recorrido de la información.

Ninguna de las controversias de los artistas americanos se inició en las redes sociales, sino que todas se originaron en la prensa con testimonios de las víctimas. Mientras que las publicaciones españolas se limitan a reproducir parte de las acusaciones sin acudir a las fuentes de las mismas, los artículos de *Pitchfork* y el *New York Times* se fundamentan en entrevistas en profundidad con las presuntas víctimas –no por ello negando la importancia de los artistas o ignorando su réplica frente a las acusaciones–. La labor periodística determina el relato y su foco sobre el contenido de la denuncia, construyendo credibilidad y causando un impacto real sobre sus carreras tal y como se ha relatado en los puntos anteriores.

Conclusiones

A través del análisis del discurso mediático acerca la polémica sobre Mikel Izal es inevitable llegar a la conclusión de que el predominante optó por descartar las acusaciones y apoyar el relato propuesto por el acusado. No pasan más de 48 horas desde que la usuaria @irenefuckinhalley publica en Instagram capturas con presuntas muestras de acoso sexual hasta que el artista es convertido en mártir a través de noticias y columnas que desacreditan e incluso insultan a las denunciantes.

Solo un periódico, *El Español*, decide abordar la controversia antes de que la banda se pronuncie –negando no ya la veracidad de las capturas, sino el haber cometido algún acto sexual sin consentimiento– y lo hace poniendo en duda a las personas que, durante las horas siguientes al inicio de la controversia en redes sociales, publican mensajes apoyando las denuncias. Ningún periodista contacta con la fuente de las denuncias ni hace seguimiento después de la retirada de los mensajes publicados, interpretando “falta de pruebas” a la vez que aparecen entrevistas y declaraciones a compañeros del músico que confirman el contenido, pero consideran que no es acoso.

La controversia pasa a plantear si el contenido de los mensajes, asumido como verdadero, es moralmente aceptable. Los usuarios en redes argumentan, por un lado, un machismo intrínseco en la actitud sexual de Mikel Izal hacia sus *fans* y, por otro, simple torpeza a la hora de seducir. Entretanto, los medios que se hacen eco se limitan a reproducir sin criterio ambos discursos, dejando en el aire la pregunta mientras aparecen perfiles y entrevistas que redimen a Izal en un relato que podría perfectamente compararse con los pasos del mito del héroe de Campbell con una mención literal a su “resurrección” unos días después del escándalo.

La indiferencia e incluso el desprecio que aparece en prensa hacia las presuntas víctimas resulta chocante al compararlo con casos similares en Estados Unidos que, aunque posteriores, contaron con un seguimiento exhaustivo de los relatos de las afectadas. Las denuncias de estas últimas no se inician en las redes sociales, sino que sus testimonios son compartidos por primera vez a través de medios de prestigio como el musical *Pitchfork* o el *New York Times*, teniendo consecuencias directas sobre las carreras de los acusados. Si internet permitía que debates minoritarios pudiesen llegar a un público mayor, está claro que, en lo que respecta a la estela del #MeToo en España, es una herramienta útil pero insuficiente para la denuncia.

Agradecimientos

Este artículo parte de una investigación realizada para el Trabajo de Fin de Estudios del Doble Grado de Periodismo y Comunicación Audiovisual que fue tutorizado por Josep Pedro, al que agradezco su paciencia, sus consejos y su confianza en mí. Del mismo modo, me gustaría agradecer al tribunal que, conformado por José Luis Requejo Alemán y Eva Herrero Curiel, me alentó a llevar aún más lejos este trabajo.

Bibliografía

- Bardají, J. (9 de mayo de 2018). Mikel Izal, acusado de acoso sexual por varias mujeres, responde y niega las acusaciones. *jenesaispop*.
<https://jenesaispop.com/2018/05/09/329624/mikel-izal-acusado-acoso-sexual-varias-mujeres-responde-niega-las-acusaciones/>
- Behr, A. (8 de agosto de 2018). Music hasn't had a defining #MeToo moment... yet. *The Conversation*. <https://theconversation.com/music-hasnt-had-a-defining-metoo-moment-yet-101200>
- Bohe. [@tehielo_]. (8 de mayo de 2018). *Lo de Mikel Izal me sorprende poco...* [Tuit]. Twitter. https://twitter.com/tehielo_/status/993960561921740800
- Cano, C.G. (22 de febrero de 2022). Izal anuncia su disolución. *Cadena Ser*.
<https://cadenaser.com/2022/02/22/izal-anuncia-su-disolucion/>
- Carmen. [@honeymoonnnn]. (13 de mayo de 2018). *"Lo de Mikel Izal no es acoso, eso es sólo Castelo"...* (Imágenes adjuntas) [Tuit]. Twitter.
<https://twitter.com/honeymoonnnn/status/995718351044399104>
- Castañares-Burcio, W., Mantini, M., & Saiz-Echezarreta, V. (2018). Relato de la información y construcción de una controversia sobre educación. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24 (2), pp. 1169-1182. <https://doi.org/10.5209/ESMP.62207>
- Coscarelli, J. y Ryzik, M. (13 de febrero de 2019). Ryan Adams Dangled Success. Women Say They Paid a Price. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2019/02/13/arts/music/ryan-adams-women-sex.html>
- D.A. (9 de mayo de 2018). Los primeros famosos españoles acusados de acosar a mujeres. *El Plural*. https://www.elplural.com/sociedad/los-primeros-famosos-espanoles-acusados-de-acosar-a-mujeres_127561102
- Desahogada [@Desahogada]. (8 de mayo de 2018). *También está saliendo shit sobre algunos miembros de Izal que contactan con chicas menores de edad >>>>* [Tuit]. Twitter. <https://twitter.com/Desahogada/status/993997632853958656>
- Echarri, M. (10 de marzo de 2021). El desplome de Ryan Adams, el músico que no se tomó el Me Too demasiado en serio. *ICON*. <https://elpais.com/icon/2021-03-09/el-desplome-de-ryan-adams-el-musico-que-no-se-tomo-el-metoo-demasiado-en-serio.html>

Fernández, X. [@xexu_fernandez]. (8 de mayo de 2018). (Imágenes adjuntas) [Tuit].

Twitter. https://twitter.com/xexu_fernandez/status/993854134611791873/

G.C. (9 de mayo de 2018). Izal, Castelo, Cheb Ruben... Instagram se llena de denuncias contra famosos por acoso. *El Confidencial*.

https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2018-05-09/mikel-izal-castelo-chebruben-acoso-instagram_1561573/

González, M. (16 de junio de 2021). Mikel Izal, tres años después de las acusaciones de acoso sexual: "Nadie me ha pedido perdón". *El HuffPost*.

https://www.huffingtonpost.es/entry/mikel-izal-tacusaciones-acoso-sexual-nadie-me-ha-pedido-perdon_es_60ca2bd9e4b0e08ef7bbfd43

Hartmann, M. (2019). *Did I Want To Be With The Band? A Study Of Feminism And Consent In The Time Of Sex, Drugs And Rock'N Roll* [Tesis doctoral, University of Texas at Austin]. UT Digital Repository.

https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/75460/hartmannmckenzie_Did%20I%20Want%20to%20be%20with%20the%20Band.pdf

Hernández, D., Weinstein, H. y Muñoz-Laboy, M. (2011). Youth Perspectives on the Intersections of Violence, Gender, and Hip-Hop. *Youth Society*, 44 (4), pp. 587-608.

<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0044118x11408746>

Hogan, M. (27 de agosto de 2022). Arcade Fire's Win Butler Accused of Sexual Misconduct by Multiple Women; Frontman Responds. *Pitchfork*.

<https://pitchfork.com/news/arcade-fires-win-butler-accused-of-sexual-misconduct-by-multiple-women-frontman-responds/>

IZAL (9 de mayo de 2018). *Madrid, 9 de mayo Comunicado de Mikel Izal* [Tuit]. Twitter.

<https://twitter.com/IZALmusic/status/994183625993269248/>

J.C. (9 de mayo de 2018). Acusan a varios famosos de usar las redes sociales para acosar a sus fans. *El Español*. https://www.elespanol.com/social/20180509/acusan-famosos-redes-sociales-acosar/305969859_0.html

J.M. (12 de mayo de 2018). ¿Quién es Mikel Izal? Claves del protagonista (por supuesto acoso) de la semana. *Vanitatis*.

https://www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2018-05-12/mikel-izal-perfil-grupo-supuesto-acoso-sexual_1562545/

Larsen, G. (2017). *'It's a man's man's man's world' : music groupies and the othering of women in the world of rock* [Tesis doctoral, Durnham University]. Durnham Research Online. <https://dro.dur.ac.uk/20798/1/20798.pdf>

Leung, R. y Williams, R. (2019). #MeToo and Intersectionality: An Examination of the #MeToo Movement Through the R. Kelly Scandal. *Journal of Communication Inquiry*, 43 (4), pp. 349-371. <https://doi.org/10.1177/0196859919874138>

Marcos, C. (25 de noviembre de 2021). Los ángeles y los demonios de Mikel Izal. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-11-25/mikel-izal-se-libera-matando-mentiras.html>

Oredein T. y Lewis M.J. (2013) Violence in Hip-Hop Journalism: A Content Analysis of the Source, A Leading Hip-Hop Magazine. *J Community Med Health Educ*, 3 (4), pp. 223-228. https://www.researchgate.net/publication/260210682_Violence_in_Hip-Hop_Journalism_A_Content_Analysis_of_the_Source_A_Leading_Hip-Hop_Magazine

Peñamarín, C. (2020). Presentación. El malestar con la esfera pública. En Peñamarín, C. (Coordinadora). *Emociones en la nueva esfera pública* (9-17). DeSignis. https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2016m1-6n24/designis_a2016n24p1.pdf

Peñuelas, A. (10 de mayo de 2018). Quién es quién en los casos españoles de #MeToo. *Cosmopolitan*. <https://www.cosmopolitan.com/es/consejos-planes/familia-amigos/a20637444/acoso-izal-castelo-longshots/>

Redacción elDiario.es (9 de mayo de 2018). Una oleada de denuncias de acoso sexual en las redes obliga a lanzar varias reacciones públicas. *elDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/oleada-acusaciones-obliga-reaccionar-senalados_1_2127636.html

Redacción El Independiente. (9 de mayo de 2018). Acusan a Mikel Izal de acoso a mujeres en redes sociales y el músico lo niega "rotunda y categóricamente" *El Independiente*. <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/05/09/mikel-izal-niega-las-acusaciones-acoso-sexual-habla-horrible-campana-persona/>

Redacción El Mundo. (9 de mayo de 2018). Mikel Izal responde a las acusaciones de acoso que decenas de mujeres han emitido en las redes sociales. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/f5/comparte/2018/05/09/5af2efaaca47419e628b4689.html>

Redacción El Norte de Castilla. (9 de mayo de 2018). El cantante Mikel Izal, acosado en las redes sociales. *El Norte de Castilla*. <https://www.elnortedecastilla.es/sociedad/cantante-mikel-izal-20180509151125-nt.html>

Redacción El País. (9 de mayo de 2018). Izal emite un comunicado frente a las acusaciones que lo han convertido en 'trending topic'. *El País*.

https://elpais.com/elpais/2018/05/09/tentaciones/1525878357_604462.html

Redacción El País. (22 de febrero de 2022). El grupo Izal anuncia un parón "indefinido" a partir del próximo otoño. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2022-02-22/izal-anuncia-un-paron-indefinido-cuando-termine-su-proxima-gira.html>

Redacción El País. (27 de agosto de 2022). Feist abandona la gira con Arcade Fire tras las acusaciones de conducta sexual inapropiada contra el cantante Win Butler. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2022-09-02/feist-abandona-la-gira-con-arcade-fire-tras-las-acusaciones-de-conducta-sexual-inapropiada-contr-el-lider-del-grupo.html>

Redacción El Periódico. (9 de mayo de 2018). El cantante Mike Izal rechaza la acusación de acoso sexual. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180509/mikel-izal-niega-acoso-sexual-6808963>

Redacción La República. (9 de mayo de 2018). Izal, envuelto en la polémica por las acusaciones de acoso sexual en las redes. *La República*. <https://www.republica.com/cultura/801441-20180509-1717801441/>

Redacción laSexta. (9 de mayo de 2018). El músico Mikel Izal, en el punto de mira: ¿es acoso sexual lo que hace en redes sociales? *laSexta*. https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/musico-mikel-izal-punto-mira-acoso-sexual-que-hace-redes-sociales_201805095af2d4bd0cf25aee0b774216.html

Redacción Mallorca Confidencial. (9 de mayo de 2018). Acusan a Mikel de la banda madrileña Izal de acoso a mujeres en redes sociales. *Mallorca Confidencial*. <https://www.mallorcaconfidencial.com/articulo/mallorca/acusan-mikel-la-banda-madrilena-izal-acoso-mujeres-redes-sociales/20180509202244100474.html>

Redacción MondoSonoro. (9 de mayo de 2018). Mikel Izal responde a las acusaciones de acoso. *MondoSonoro*. <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/mikel-izal-acusaciones-acoso/>

Redacción Mujer Hoy. (9 de mayo de 2018). ¿Es acoso lo de Mikel Izal en las redes sociales? *Mujer Hoy*. <https://www.mujerhoy.com/celebrities/corazon/201805/09/mikel-izal-acoso-denuncias-redes-20180509103233.html>

Reilly, N. (14 de enero de 2021). Ryan Adams “cleared by FBI” in investigation into underage sexts. *NME*. <https://www.nme.com/news/music/ryan-adams-cleared-by-fbi-in-investigation-into-underage-sexts-2856567>

rissaga [@marinadaigua] (8 de mayo 2018). *Los tios son unos cerdos, es que no hay más* (Imágenes adjuntas) [Tuit]. Twitter.
<https://twitter.com/marinadaigua/status/993910739676094465>

Sam [@SexySaxoMan] (8 de mayo 2018). (Imagen adjunta) [Tuit]. Twitter.
<https://twitter.com/SexySaxoMan/status/993984550219997184/>

Serrano, N. (9 de mayo de 2018). Sus compañeros de gira defienden a Izal: «A Mikel le ha pasado esto porque no quiere aceptar su celebridad». *ABC*.
https://www.abc.es/cultura/musica/abci-mdrp-defienden-izal-mikel-pasado-esto-porque-no-quiere-aceptar-celebridad-201805091740_noticia.html

Serrano, N. (11 de mayo de 2018). Rozalén: «Mikel Izal está hecho polvo, las redes son horribles». *ABC*. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-rozalen-mikel-izal-esta-hecho-polvo-redes-horribles-201805110037_noticia.html

Serrano, N. (14 de mayo de 2018). Izal resucita en Mallorca. *ABC*.
https://www.abc.es/cultura/musica/abci-izal-resucita-mallorca-201805142001_noticia.html

Soto Ivars, J. [@juansotoivars]. (10 de mayo de 2018). *Con el asunto de los mensajes ligando de Izal...* [Tuit]. Twitter.
<https://twitter.com/juansotoivars/status/994485091110973440?s=20&t=NXXnsPbRBtmSjq2DsGzmEA>

Soto Ivars, J. (10 de mayo de 2018). Izal y la rebelión de las groupies (cómo destrozaron la vida de un artista). *El Confidencial*.
https://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna/2018-05-10/izal-rebelion-groupies-acoso-sexual-twitter-instagram_1561759/

Strong, C. y Rush, M. (2018). Musical genius and/or nasty piece of work? Dealing with violence and sexual assault in accounts of popular music's past. *Continuum*, 569-580.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304312.2018.1483009>

Strong, C. (2019). Towards a feminist history of popular music: re-examining writing on musicians and domestic violence in the wake of #MeToo. En: Istvandy, L., Baker, S.,

Cantillon, Z. (Ed.) *Remembering Popular Music's Past: Memory-Heritage-History* (217-232). Anthem Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvjz834z.20>

Uceda, Q. (26 de febrero de 2022). Mikel Izal dedica una canción a la época más oscura de su carrera en su último álbum. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/gente/20220226/8085697/mikel-izal-dedica-cancion-epoca-mas-oscura-carrera-nuevo-album.html>

Zimmerman, A. (13 de agosto de 2020). Mark Kozelek of Sun Kil Moon Accused of Sexual Misconduct by Three Women. *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/news/mark-kozelek-of-sun-kil-moon-accused-of-sexual-misconduct-by-three-women/>

Zimmerman, A. (25 de marzo de 2021). Sun Kil Moon's Mark Kozelek Accused of Sexual Misconduct by Seven More Women. *Pitchfork*. <https://pitchfork.com/news/sun-kil-moon-mark-kozelek-accused-of-sexual-misconduct-by-seven-more-women/>

.

El arpa de levas en su uso folklórico en Galicia: Antecedentes, escenas, significados culturales, sociales y políticos a través del estudio de los casos de Emilio Cao y Rodrigo Romani

CAMILLE LEVECQ

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* N°17(2)

Palabras clave: Arpa, celtismo, folklorismo, música de raíces, música tradicional, identidad.

Keywords: *Harp, celtism, folklorism, roots music, tradicional music, identity.*

Cita recomendada:

Levecq, Camille. 2022. "El arpa de levas en su uso folklórico en Galicia: Antecedentes, escenas, significados culturales, sociales y políticos a través del estudio de los casos de Emilio Cao y Rodrigo Romani". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°17(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**EL ARPA DE LEVAS EN SU USO FOLKLÓRICO EN GALICIA:
ANTECEDENTES, ESCENAS, SIGNIFICADOS CULTURALES, SOCIALES Y
POLÍTICOS A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LOS CASOS DE EMILIO CAO Y
RODRIGO ROMANÍ**

Camille Levecq¹

Resumen

Este artículo presenta, desde una perspectiva musicológica, los inicios del arpa de levas en Galicia. A través del análisis del contexto, así como de la verificación de la adecuación de los conceptos científicos inherentes a nuestro tema y de un estudio realizado sobre Emilio Cao y Rodrigo Romaní -los dos pioneros del arpa de levas en su uso folklórico en España- se llega al objetivo principal de determinar la relevancia del arpa de levas como instrumento folklórico en Galicia. Este artículo también pretende contribuir a la elaboración de las bases necesarias para futuras investigaciones y reflexiones académicas sobre el uso y la relevancia del arpa de levas en España, tanto a nivel teórico como práctico². Las entrevistas realizadas a los tres constructores de arpa de levas en activo en Galicia ponen de manifiesto algunas de las repercusiones que tuvieron las propuestas artísticas y educativas de los pioneros a nivel de prácticas musicales y de desarrollo de nuevos oficios en la región. De modo que esta investigación preliminar pretende mostrar los factores gracias a los cuales, el arpa de levas se integró en la escena de la música de raíces y de la música folklórica gallega. Asimismo, este artículo aspira a desembocar en un debate sobre la problemática del uso del arpa de levas en los centros oficiales de enseñanza musical en España.

Palabras clave: Arpa, celtismo, folklorismo, música de raíces, música tradicional, identidad.

¹ Camille Levecque (1986 -) es arpista profesional tanto en el ámbito clásico como tradicional (música bretona y vasca). En 2018, conoció personalmente en Lorient a Mariannig Larc'Hantec a quien pudo entrevistar. Mariannig Larc'Hantec es junto a los antiguos miembros de la Telenn Bleimor, Madeleine Buffandeau, Brigitte Keraod, Alan Stivell y Kristen Noguès entre otros, uno de los pioneros del arpa celta en Francia. Desde este encuentro, siempre ha querido investigar sobre las similitudes y divergencias entre Francia y España en el nacimiento del "arpa celta" como instrumento de reivindicación identitaria, social, cultural y política, con el fin de extraer conclusiones para determinar la relevancia del arpa de gancho como instrumento folklórico en España.

² Musicología e instituciones educativas.

Abstract

This article presents, from a musicological perspective, the beginnings of the cam harp in Galicia. Through the analysis of the context, as well as the verification of the adequacy of the scientific concepts inherent to our subject and a study carried out on Emilio Cao and Rodrigo Romaní -the two pioneers of the cam harp in its folkloric use in Spain- reaches the main objective of determining the relevance of the cam harp as a folk instrument in Galicia. This article also aims to contribute to the preparation of the necessary bases for future research and academic reflections on the use and relevance of the cam harp in Spain, both theoretically and practically. The interviews carried out with the three active cam harp builders in Galicia reveal some of the repercussions that the artistic and educational proposals of the pioneers had at the level of musical practices and the development of new trades in the region. So, this preliminary research aims to show the factors thanks to which the cam harp was integrated into the scene of Galician roots music and folk music. Likewise, this article aims to lead to a debate on the problem of the use of the cam harp in official music teaching centers in Spain.

Keywords: Harp, celtism, folklorism, roots music, traditional music, identity.

Introducción

Llamada comúnmente arpa "celta" o "céltica", el arpa de levas fue exportada a España en los años setenta por unos distribuidores industriales japoneses que se inspiraron en los planos del bretón Jaffrennou publicados en 1950 [Anexos 2,3 y 9]. Fue entonces cuando Cao y Romaní adoptaron el arpa de levas para desarrollar sus proyectos musicales, seducidos por la estética, el sonido y la funcionalidad del instrumento [Anexos 1 y 2]. Estos músicos fueron los primeros en Galicia en tocar y grabar con el arpa de levas. Parafraseando a Cao (2022), coincidió con la época de la Transición y con las ganas de novedad que se percibían en todos los estratos de la sociedad [Anexo 1]³.

³ Decidimos cambiar la palabra gancho por levas en el título del artículo tras leer las respuestas de Rodrigo Romaní a la entrevista escrita que le hicimos en abril de 2022, y consultar varias definiciones de dichas palabras. Aunque nuestras referencias para el uso de la palabra gancho habían sido españolas, habiéndoselas escuchado a algunos profesores de nacionalidad

Uno de los conceptos que han nutrido esta investigación es el folklorismo: Martí lo define como un fenómeno que integra un fuerte "componente de raíz tradicional" y conlleva asimismo "la adopción de elementos ajenos a esta tradición" (Martí 1996: 75). En el caso que nos ocupa, consideramos que un instrumento musical puede incluirse en la categoría de "elementos ajenos". Efectivamente, si bien el instrumento en cuestión es un componente ajeno a la tradición en un principio, adquiere la función de instrumento folklórico en cuanto se empieza a emplear de manera tradicional. Por ejemplo, si tocamos unas melodías tradicionales gallegas con el arpa de levas, reproduciendo las ornamentaciones típicas de la gaita, estaremos haciendo un uso folklórico del instrumento, aunque este no forme parte de la tradición gallega en su origen. En este sentido, hablaremos indiferentemente del uso folklórico del arpa de levas o del arpa de levas como instrumento folklórico, pues tanto Cao como Romaní emplearon el arpa de esta manera⁴.

Otro concepto que ha sido importante para el desarrollo de nuestra investigación es el celtismo: Campos sitúa los dos arpistas dentro de la categoría de "música de raíces" y más específicamente, dentro de "la música celta" (Campos 2008: 98). Asimismo, el autor insiste en que la música celta es ante todo "un constructo sin fundamento histórico real" (Campos 2008: 174). Si extrapolamos su afirmación al caso concreto de las arpas de levas, podemos poner en evidencia una llamativa disonancia. Como ya hemos mencionado, el arpa "celta" es un invento de Jaffrennou anterior a los años cincuenta, lo que implica que es imposible que sea celta. La larga lista de adjetivos calificativos que sirven indiferentemente a designar el arpa de levas es también desconcertante y delata, de cierta manera, la falta generalizada de conocimiento y reflexión sobre el instrumento y sus significados: diatónica, de levas, de palancas, pequeña, de gancho, celta, céltica, irlandesa y neoirlandesa. Dicho esto, si el arpa de levas

española en puesto en conservatorios, así como luthiers de marcas industriales establecidos en la península, consideramos que la argumentación de Romaní es plenamente válida. Aún más si tenemos en cuenta que nuestros interlocutores hasta ahora emplean indiferentemente las palabras gancho, palancas y clavijas.

⁴ Vídeo de Youtube. Emilio Cao. *Fonte do Araño*. Cassette. Zafiro - CAZ-246, Novola - CAZ-246, 1977. Grabación en línea <<https://www.youtube.com/watch?v=ieF7DSSY7Ag>> [última consulta: 16-05-2022]. Milladoiro. *A Galicia de Maeloc*. Vinilo. A Coruña, Ruada - R-103 D, 1979. Grabación en línea <<https://www.youtube.com/watch?v=xywRnPJw5jo>> [última consulta: 20-05-2022].

ha sido adoptada por la escena musical folklórica gallega como veremos enseguida, es además en la actualidad, un referente en el mundo académico de la enseñanza del arpa.

Podríamos pensar entonces que se trata de un gran éxito. No obstante, al no haber investigaciones consagradas al arpa de levas en España y más específicamente, al arpa de levas como instrumento folklórico, se ha generado en poco más de cuarenta años una paradoja a nivel nacional y una confusión generalizada acerca de los antecedentes y del significado que tuvo el instrumento en sus inicios. Por lo tanto, nos parece urgente explorar, evaluar y describir cómo fueron los inicios del arpa de levas como instrumento folklórico en Galicia, comparar las perspectivas gallegas con las de Bretaña -poniendo de manifiesto el caso particular de España-, así como corregir las ideas erróneas que han circulado tanto en el mundo de la interpretación como en el mundo académico sobre los factores que motivaron la adopción del arpa de levas en el país. Si la falta de estudio sobre nuestro tema desemboca en una ausencia de conocimientos, la ausencia de conocimientos sobre este tema desemboca a su vez en una llamativa pobreza institucional, en cuanto al uso del instrumento al que nos referimos. Así pues, nos preguntaremos cómo podemos vincular los inicios del arpa de levas en el ámbito folklórico con el uso que se hace de esta en las instituciones educativas de España hoy en día.

Breve contextualización del territorio en el que se dieron los inicios del arpa de levas en su uso folklórico

En los trabajos de Campos y Carr, vemos que la España de los años setenta está en plena transición entre la dictadura de Franco y la democracia (Campos 2008 y Carr 2009). Mientras, en Europa es la década en la que se concretiza el éxito de la música celta como producto de marketing (Campos 2009: 714). Por una parte, Carr (2009) califica la Transición como un "gran éxito histórico", pues hubo por primera vez en décadas un consenso general cuando se votó la Constitución de 1978. Si bien todos sabemos que desembocó en una monarquía democrática y un Estado autonómico, insistimos aquí sobre el Estado autonómico, pues Galicia -junto a Cataluña y País Vasco- ha sido históricamente

una región nacionalista (pp. 638). Si nos resulta un hecho destacable es porque conlleva social y políticamente la idea de construcción y afirmación de la identidad regional gracias a lo que llama Enrique Cámara de Landa: "la celebración de la propia identidad étnico-cultural" (Cámara de Landa 2019: 14). Inevitablemente, esta celebración cultural está de pleno relacionada con nuestro tema, pues la música suele ser uno de los protagonistas en las reivindicaciones culturales. El propósito de estas reivindicaciones es de desmarcarse conscientemente de la cultura dominante y de reafirmarse como comunidad original e independiente⁵.

Así, Owe Ronström menciona "la invención de las tradiciones" como una poderosa herramienta para generar en ellas una "continuidad a un nivel simbólico" (2010: 325). Asimismo, el autor recalca la "sensación de comunidad", especialmente en los momentos de cambios sociales y políticos (2010: 325). En música, esta "construcción" va de la mano de la voluntad de diferenciarse y se suele traducir por la búsqueda de sonidos, ritmos, melodías y formas que marcan la pertenencia a una comunidad original. Al tener rasgos identitarios tangibles, esta comunidad es inmediatamente reconocible por las demás y adquiere con ello cierto poder. Si bien Ronström se interesa por el concepto de construcción, otros autores como Campos relacionan el fenómeno de la reivindicación identitaria a nivel regional con una "apropiación identitaria y [un] proceso de construcción de la nación" (2019: 829). Campos defiende así la idea de que algo que viene de fuera se adapta a lo de dentro para lograr ser asimilado. Pozo propuso catorce años antes el mismo razonamiento considerando que la región [en este caso Asturias] escogió "un estilo musical europeo celta para fomentar su cultura" (2005: 529).

Analizando lo dicho hasta ahora, vemos como desde la perspectiva musicológica y etnomusicológica las nociones de "ideario" sonoro, así como de "recreación" cultural, están profundamente enraizadas en la visión académica del fenómeno social del regionalismo o nacionalismo y de su expresión en la música. Si en

⁵ Ante la idea de que este artículo pueda ser leído por intérpretes ajenos al mundo de la musicología, nos parece oportuno precisar que la noción de "construcción", cuando nos referimos a una cultura o a una comunidad musical, corresponde, en el mundo académico, a la afirmación identitaria de dicha comunidad ya sea regional, nacional o internacional. Por lo tanto, cualquier idea peyorativa es ajena al concepto.

Bretaña, se utilizó la *harpe celtique* como una herramienta política para reivindicar la identidad bretona, cuando llegó a Galicia tras largos desvíos, se desarrollaría un proceso en cuatro etapas como vamos a ver, bastante alejado de la dinámica bretona (Stivell y Verdier 2004 y Larc'Hantec 2013). Estas cuatro etapas, importación, construcción, reinterpretación y asimilación, son categorizadas por Martí como pertenecientes al "folklorismo" (1996). Según el autor, tal y como lo hemos resaltado en la introducción, aunque el folklorismo presupone "la presencia de un importante componente de raíz tradicional, también implica la adopción de elementos ajenos a esta tradición que provienen precisamente del nuevo grupo receptor. El producto es [...] "homologado" [...] para poder ser [...] asimilado" (1996: 75). Además de esta dinámica folklórica dentro de la cual se encuentra el arpa, cabe subrayar que el país estuvo marcado en aquel entonces por un fenómeno de apertura hacia el exterior, tanto a nivel individual como regional y nacional. Campos identifica este fenómeno de apertura como una reacción natural frente a la opresión política y cultural a la que fueron sometidos los españoles durante el franquismo. A nivel individual, tal y como lo recalca el mismo autor, se pudo percibir "la necesidad de constituirse como agrupación" en respuesta a la prohibición de asociarse durante la dictadura (Campos 2008: 95). Con ello, los músicos podían salir al fin de la esfera individual y experimentar mediante nuevas colaboraciones e intercambios. En otras palabras, esta sinergia llevaba a la elaboración de nuevos discursos y lenguajes musicales, tanto a nivel interpretativo como creativo, y esto es lo que ilustran Cao y Romaní al escoger un instrumento desconocido en Galicia hasta aquel entonces⁶. Los nuevos grupos optan por un nombre y un programa de índole estético y político, orientándose de este modo hacia lo que Campos llama una "afirmación diferencial" (Campos 2008: 95). Esto consiste en "apartarse del antes" (2008: 95) y en diferenciarse de los demás grupos y autores contemporáneos. A nivel nacional, la apertura hacia el exterior se expresó a diversos niveles. A nivel político, Carr recalca la postura dinámica de España frente al exterior cuando, haciéndose partícipe de ello, entraba en la Unión Europea en 1985 (Carr 2009: 638-649). A nivel musical, Campos constata que

⁶ Con "discurso musical" nos referimos a la implicación política y social que puede tener una música determinada, mientras que con "lenguaje musical" nos referimos más bien al tipo de música implicada, es decir, el género.

"Galicia se mostró extremadamente permeable a los géneros foráneos que hacían furor en todo occidente en la segunda mitad del siglo XX" (Campos 2009: 94). Entre estos géneros se encontraba la música celta, a la que pertenece originalmente el arpa de levas en su uso folklórico. El mismo autor habla de la relación directa que había entre la música popular gallega y los "procesos transculturales que recorr[ían] occidente al mismo tiempo"(p. 91)⁷. Como observamos, sigue estando presente la idea de las cuatro etapas que mencionábamos antes. Pero como en el caso de la transculturación se asume además la pérdida de la cultura original, este concepto queda ajeno a nuestro tema como lo veremos enseguida a través de las figuras de Cao y Romaní. Asimismo, Campos nos recuerda que las nuevas tecnologías tuvieron también su impacto en la difusión e implantación de las nuevas "marcas" musicales que se iban generando a través de la creación de nuevos grupos musicales⁸.

Dicho esto, si bien el éxito de la música celta en Europa pudo tener ciertas repercusiones en la asimilación del arpa de levas como instrumento folklórico en la escena musical gallega, vamos a ver que fueron realmente limitadas. En primer lugar, Cao -el primero en adquirir un arpa diatónica en Galicia y en grabar música de raíces con ella- estaba interesado por el arpa de regazo del pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, su ciudad natal. Por lo tanto, estaba desvinculado de las ideas de celtismo e interceltismo, así como del discurso de los "promotores" europeos del arpa celta, pues su interés era más bien histórico⁹. En segundo lugar, Romaní empezó a usar el arpa cuando escuchó tocar a Cao. Le gustó el sonido y el rol armónico que podía desempeñar en el seno de las

⁷ La RAE define "transculturación" como la recepción o adopción por un grupo social de las formas culturales de otro. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Voz "transculturación". *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición. Versión 23.5 en línea <https://dle.rae.es> [última consulta: 20-05-2022].

⁸ Apoyándose en los trabajos de Juan Pablo Fusi.

⁹ Las comillas son nuestras. Con la palabra "promotores" nos referimos a los músicos que difundieron el arpa celta como instrumento identitario. El principal portavoz del discurso identitario vinculado al arpa de levas fue el bretón Stivell, quien se sirvió de los medios de comunicación modernos y de la industria musical para llegar a un público amplio. El reciente escándalo acerca de la exposición «Celtique?» ilustra la postura de Stivell respecto a la construcción de la identidad celta que sigue defendiendo con fervor a pesar de la ausencia de pruebas científicas. Sobre Emilio Cao, véase el anexo 1. Sobre «Celtique?», véase RUAUX, Quentin. "Quand Alan Stivell boude une exposition sur la Bretagne". *Le Télégramme*. 24 de mayo de 2022. Artículo en línea <<https://www.letelegramme.fr/ille-et-vilaine/rennes/quand-alan-stivell-boude-une-exposition-sur-la-bretagne-24-05-2022-13041040.php>> [última consulta: 04-06-2022].

agrupaciones y decidió desarrollar su proyecto musical con ella [Anexos 2 y 3]¹⁰. Además, no hay que olvidar que la información tardaba en llegar a España, por el simple hecho de que el país estaba empezando a abrirse al exterior [Anexos 1, 2, 3 y 4]. Por lo tanto, el arpa celta y el discurso identitario vinculado a esta fueron mayoritariamente desconocidos durante los años setenta en Galicia, y no pudieron ser determinantes en los inicios del arpa de levas allí¹¹.

En resumen, el cambio socio-político experimentado en los años setenta-ochenta en España proporcionó el abono necesario para generar una serie de cambios y novedades relevantes para nuestro tema de estudio. Por un lado, la organización del territorio nacional en comunidades autónomas y la instauración de la democracia permitió que se desarrollasen una serie de sinergias socio-político-culturales afines a la necesidad de afirmar una identidad original y única en Galicia. Por otro lado, la democracia facilitó también el inicio de una fructífera apertura hacia el exterior, tanto a nivel individual como de la sociedad. En cuanto a la música de raíces, se integraron nuevos instrumentos, como fue el caso del arpa de levas, que fueron asimilados dentro de la escena folklórica gallega. No obstante, estas circunstancias no fueron las únicas que favorecieron la integración del arpa de levas en la escena folklórica gallega.

Análisis e interpretación de las entrevistas a Emilio Cao, Rodrigo Romaní, Lorena Reinaldo, Luis Martíns y David Miguélez

Si bien a principios de los años setenta del siglo pasado la difusión del arpa celta estaba en auge en Francia e Irlanda, en España apenas se estaba iniciando, ya que los pioneros Cao y Romaní realizaban en este momento sus primeras compras de instrumentos¹². El primero de todos en adoptar el arpa de levas para

¹⁰ Romaní especifica que con este y otros instrumentos que utilizaban en Milladoiro, querían dar la imagen de músicos herederos de los intercambios que se produjeron a lo largo de los siglos.

¹¹ A finales de los setenta, algunos de los miembros de Milladoiro hicieron un viaje iniciático a Bretaña en el que conocieron a Stivell. En esta ocasión, Antón Seoane y Pepe Ferreirós pidieron al bretón que escribiera algo para presentar el primer vinilo de Emilio Cao. Pero no significa que Cao se sintiera en deuda con el bretón, pues no lo conocía y esa petición no emanaba de él [Anexo 3].

¹² Stivell en Francia publicó *Reflets* en 1970 y *La Renaissance de la Harpe Celtique* en 1971, discos en los que el arpa es protagonista. Bell, por su parte, integró la plantilla fija del grupo los Chieftains en 1974 y grabaron el mismo año el cuarto disco del grupo, dándole una nueva dimensión sonora gracias a la incorporación del arpa (Stivell y Verdier 2004: 155). Para los

su proyecto fue Cao. En la entrevista inicial que le hicimos en abril de 2022, nos desvela que el interés histórico que sentía por el instrumento y la propia belleza de este fueron sus principales motivaciones [Anexos 1 y 3]. Por lo tanto, aquella predilección estaba desvinculada de cualquier concepto de celticidad. De hecho, el propio arpista afirma que se presentaba como arpista y compositor gallego, por lo que el vínculo con la marca "celta" era en realidad llevado a cabo por la industria musical y los medios de comunicación¹³. Estas deformaciones ligadas al marketing tienen como consecuencia la confusión sobre los inicios del arpa de levas en su uso folklórico en España. Respecto a Romaní, las intenciones eran diferentes, y en su caso, coincidimos con Campos. Para empezar, en 1976, el año anterior a la adquisición de su primera arpa, Romaní era miembro de Roi Xordo junto a Pilocho, Antón Seoane y Quico de Cariño (Campos 2008: 742). Este grupo estaba claramente vinculado con un discurso identitario y, de hecho, citaba a Stivell como un referente (Campos 2008: 742). Así, los miembros de Roi Xordo se identificaban con la idea de la modernización sonora del folclore y al mismo tiempo con la idea de un sentimiento nacional. De hecho, Romaní acaba con cualquier malentendido que hubiera podido generarse cuando explica que sus intenciones originales eran inherentes a sus gustos personales y a sus necesidades como músico: armonizar [Anexos 2 y 3].

En base a lo anteriormente expuesto, queda claro que el nacionalismo es un concepto inadecuado para el arpa de levas en Galicia, por mucho que Cao y Romaní lo hubiesen defendido con anterioridad¹⁴. Como ya hemos explicado, Galicia era impermeable a la *harpe celtique* (Campos 2008). Además, en los años setenta, tampoco existía allí el concepto de hermandad celta tal y como lo entiende hoy en día el gaitero Núñez, por ejemplo, pues esta construcción mental estaba aún por llegar (2018). Y, de todos modos, tanto Cao como Romaní no se

Chieftains, véase la página web oficial del grupo The Chieftains. En línea <<https://www.thechieftains.com/>> [última consulta: 24-05- 2022].

¹³ Para Cao, véanse los anexos 1 y 3. Para la deformación llevada a cabo por los medios de comunicación y la industria musical, véase "Galicia, en el circuito musical celta" (La voz de Galicia 1977: 33). En CAMPOS CALVO-SOTELO, J. "La música popular gallega...", p. 743; VALIÑO, Fernando. "Alan Stivell y Emilio Cao padres de la 'música celta". ÚltimoCero. Enero de 2018. En línea <<http://ultimocero.com/no-olvidamos/2018/01/05/alan-stivell-y-emilio-cao-padres-de-la-musica-celta/>> [última consulta: 13/03/2022]. Este último medio nos invita erróneamente a pensar que Stivell pudo ser un referente para Cao.

¹⁴ Habían estado presentes en la escena de la canción protesta antes de empezar con el arpa [Anexos 1,2, 3 y 4].

identificaron con esta cuando empezó a ser palpable en su región, pues Romaní se presentaba como un "músico" y Cao como un "músico y compositor gallego" [Anexos 1 y 2]. Al carecer la música celta de fundamentos históricos, es probable que este haya sido un elemento más por el que Cao y Romaní se hayan mantenido al margen del marketing celta (Campos 2008: 714). En efecto, Cao empezó a documentarse sobre el arpa en un ambiente universitario. Romaní, por su parte, fue hasta director de un proyecto de investigación sobre la enseñanza de la música tradicional en Galicia (Romaní 2006). Por lo cual, ninguno parece dado a las elucubraciones mentales ni a las invenciones históricas. Asimismo, hemos preguntado a Cao y Romaní cómo identificaban a su público. Sus respuestas respaldan los argumentos anteriores: Cao identifica a su público como "heterogéneo" y Romaní, como "sensible a la música instrumental, al universo sonoro del arpa y a la tradición oral gallega" [Anexos 1 y 2].

Ahora bien, aunque Cao y Romaní hayan sido ajenos al celtismo por las razones ya explicadas, el caso del arpa de levas en Galicia se adecua al concepto de permeabilidad que utiliza Campos (2008). En efecto, tanto Cao como Romaní buscaron consejos arpísticos fuera de Galicia. En el caso de Cao con la galesa Elsie Thomas y en el caso de Romaní, con Susana Cermeño, la actual catedrática del Real Conservatorio Superior de Madrid. Nos confía Romaní que, además, procuraba imitar el arpa de Stivell y Bell, dos arpistas "celtas", pero de formación eminentemente clásica¹⁵. También se inspiró en ciertos aspectos de la música latinoamericana a medida que iba viajando con Milladoiro y copió algunos recursos rítmicos a Vollenweider. La imitación, recordémoslo, forma parte de los procesos básicos del aprendizaje instrumental y, de hecho, de la vida misma¹⁶. Esta imitación, o inspiración, no tiene por qué ser automáticamente signo de hermandad, de celtismo o de permeabilidad, aunque en nuestro caso, como acabamos de decir, consideramos que tuvo lugar cierta permeabilidad, pues la música "celta" pudo tener cierto calado estético, técnico y musical en Cao

¹⁵ Stivell se formó con una antigua alumna de Lily Laskine, Denise Mégevand, mientras que Bell tenía una formación clásica en piano, oboe y arpa. Esta anécdota es una prueba más de que el discurso celta es una construcción moderna que como vemos, estuvo relacionada hasta con el ámbito culto en sus inicios. (Stivell y Verdier 2004: 92). MACGOVERN, Declan (prod.) y CRABTREE, Steve (dir.). "Legends: The Chieftains". BBC Four Documentary. Ireland, BBC Northern Ireland, BBC MMVIII. Documental en línea < <https://youtu.be/AVknWi9Li7E> > [última consulta: 16-05-2022].

¹⁶ Los bebés mimetizan. (Rizzolatti 2004).

y Romaní a pesar de que ellos hacían ante todo música gallega¹⁷. De todos modos, nos rendimos a la evidencia de que dentro del panorama del arpa de levas, Cao y Romaní han sido unos intérpretes difícilmente moldeables, en comparación al calado que tuvo entre los arpistas bretones el discurso identitario de Stivell. Así, la idea de lucha contra el opresor a través del arpa era ajena a los inicios del arpa de levas en Galicia. Si bien, por un lado, esta poca permeabilidad ideológica se explica por el hecho de que el contexto en Galicia era otro, es igualmente cierto que, además, los pioneros del arpa de levas en España eran unas personalidades artísticas aparte¹⁸.

Respecto a la recepción del arpa por parte del público, fue positiva: Cao y Romaní (Milladoiro) fueron omnipresentes en las mejores ventas de discos de música gallega en Couceiro entre 1979 y 1981 (Campos 2008: 328). Dicho esto, aunque la actividad de escuchar música en Galicia pasó de 16% en 1978 a 69% en 1985, el consumo de música folklórica sólo representaba un 12%, menos de la mitad de lo que era el consumo de la música ligera (Campos 2008: 329-331). Por consiguiente, fue un éxito rotundo en el ámbito folklórico, pero relativo fuera de este. No obstante, la recepción del arpa de levas como instrumento folklórico en el territorio ha sido muy buena, pues hoy en día se pueden ver perfectamente las repercusiones en Galicia. Una prueba de ello es la creación en 1996 del Conservatorio de Música Tradicional da Universidade Popular de Vigo, con un Departamento de Música Tradicional e Folk da Escola Municipal de Artes e Oficios, la actual ETRAD. Allí, además de las clases de arpa diatónica, se impartieron desde el principio clases de luthería antigua¹⁹. Como subraya la arpista y luthier Reinaldo, dentro de esta aula se construían arpas de levas en base a un modelo americano moderno: la Dusty [Anexo 5]. En esta escuela se formó la segunda generación de arpistas folklóricos gallegos y, además, la primera de *luthiers* de arpas de levas. Respecto a los arpistas de la segunda generación, Romaní cuenta en total a siete alumnos que se formaron con él en

¹⁷ Cao y Romaní se inspiraron técnicamente en las arpas de otros arpistas celtas como ya se ha dicho antes. Campos identifica declaraciones contradictorias entre los miembros de Milladoiro respecto a su identificación con la música celta. Para nosotros, el hecho de que exista esta confusión es la prueba de que era una construcción mediática. [Anexos 1,2, 3 y 4 y Campos 2008: 752].

¹⁸ Hemos empleado el pasado porque en la actualidad, estos músicos están retirados.

¹⁹ Véase la página web oficial de la escuela de música tradicional ETRAD. En línea <<https://etradvigo.blogspot.com/>> [última consulta: 24-05-2022].

la ETRAD y que, hoy en día, son profesionales [Anexo 2]. Para sólo diecisiete años de enseñanza (1996-2013) consideramos la cifra elevada, pues al comparar estos resultados con los de Mariannig Larc'hantec en Bretaña, encontramos que las proporciones son muy parecidas: un alumno que se profesionaliza cada dos, cuatro años para Romaní contra 1/2,5 para Larc'hantec, a pesar de que, en Galicia, todo estaba por hacer y el respaldo institucional no era nada comparable al que se disfrutaba en Francia (Larc'hantec 2013: 49-60)²⁰.

En cuanto a los *luthiers* en Galicia, otra vez nos encontramos en un caso aparte: si bien en Bretaña los principales *luthiers* de *harpe celtique* son generalmente sólo constructores, en Galicia, en cambio, son además sistemáticamente arpistas, aunque no siempre profesionales²¹. Así, los tres *luthiers* en activo en Galicia dieron clase con Romaní, a la vez que se formaban en el oficio. Esta particularidad gallega denota, además de un verdadero interés, una necesidad material. Así, Reinaldo deja constancia de que saber construir arpas, hacía factible la adquisición de un instrumento para seguir desarrollándose como arpista. En otras palabras, los precios de adquisición de un arpa de levas impedían el acceso al deseado instrumento, al igual que sigue siendo el caso hoy en día para muchas personas interesadas en aprender a tocarla. Es evidente que esta circunstancia merma la difusión del arpa en la península, pues en España el acceso al instrumento es de entrada económicamente más difícil en comparación a la realidad de otros países²². También, llama la atención el hecho

²⁰ Mariannig nos ha facilitado los siguientes datos: 43 años de enseñanza (1972-2015) y 17 alumnos aproximadamente se profesionalizaron después.

²¹ Los *luthiers* actuales de Bretaña, Camac-Harpes en Mouzeil (fundado por Joël Garnier), Philippe Volant en Dolo (Côtes d'Armor) y Patrick Le Boulge en Vannes, sólo son constructores. En Quimper, Marin Lhopiteau es una excepción ya que toca el arpa en el seno del grupo folklórico Dremmwel.

Para Lhopiteau, véase la página web oficial de Dremmwel en línea <<https://www.dremmwel.com/>> [última consulta: 24-05-2022]. Para Joël Garnier, véase ZIL. "Joël Garnier". La Lutherie. Guer 2008 (Morbihan), Éditions de la Tannerie, Collection la harpe des celtes, 2008, pp. 11-13. Sobre Philippe Volant y Patrick Le Boulge, son informaciones que tenemos de primera mano al conocer personalmente estos *luthiers* desde hace varios años.

²² Si comparamos el salario medio en Francia (3183€ brutos en 2018) con el de España (2038€ en 2020) y que comparamos el precio del modelo "Juno" de la marca Salvi en Francia (1800 €) con el de España (1755€) vemos como la adquisición del instrumento es proporcionalmente más factible para un trabajador francés que para un trabajador español (Joournal du net 2022).

Página web oficial de Euromusica Fersan. En línea <<https://www.euromusica.es/>> [última consulta 25-03-2022]; Página web oficial de L'Instrumentarium Paris. En línea <<https://www.linstrumentarium.fr/>> [última consulta: 25-03- 2022].

de que todos los *luthiers* en Galicia utilicen exclusivamente cuerdas de fibra de carbono, pues Camac, uno de los vendedores de *harpe celtique* más potente del mundo, sigue utilizando el nylon cuando se trata de instrumentos de uso folklórico²³. Esta tendencia gallega se debe, según nos explican los *luthiers* en sus entrevistas, a la fiabilidad y estabilidad sonora del material. Aquí vemos que el hecho de saber tocar el arpa -preparar la cuerda, pulsarla, articular el dedo y acompañar el sonido-, es determinante para la elección del material de las cuerdas. Efectivamente, el tipo de cuerda utilizado participa en la identidad sonora de un arpa y, por consiguiente, de un luthier. Otro hecho relevante es que los *luthiers* se formaron en la misma escuela y con el mismo profesor, Ramón Casals. Así pues, el oficio de constructor de arpas de levas se enmarca en Galicia dentro de una perspectiva profesional, aunque no oficial. Por lo tanto, podemos hablar de escuela gallega de luthería, pues en Bretaña, muchos luthiers aprendieron la construcción de arpas de levas de manera autodidacta. Finalmente, si bien en Bretaña aparecieron primero los constructores de arpas y después los arpistas, en Galicia ocurrió al revés: primero los arpistas y luego los constructores²⁴.

Resumiendo, hemos visto como la falta de conocimiento, así como los discursos de los medios de comunicación y de la industria musical, participaron en deformar las intenciones originales de los pioneros del arpa de levas en Galicia. Así, los inicios del instrumento en la escena folklórica gallega fueron ajenos al interceltismo y a los discursos del influente Stivell, pues tanto Cao como Romaní tenían un proyecto personal independiente. Por otra parte, la excelente recepción de las propuestas musicales de los dos artistas y el sentido de emprendimiento de Romaní permitieron ver nacer la segunda generación de arpistas folklóricos gallegos. Romaní, además, fue una figura determinante en la creación de nuevos oficios alrededor del arpa, como podemos comprobar con los *luthiers* entrevistados. De los discursos de estos últimos, se desprende cierta

²³ Además del nylon, estos últimos años Camac también utiliza la fibra de carbono y una mezcla entre tripa y nylon. Véase la página web oficial de Camac Harps France en línea <<https://www.camac-harps.com/en/>> [última consulta: 16-05-2022]

²⁴ Tanto Gildas Jaffrenou como Georges Cochevelou construyeron arpas porque estaban interesados en tener una herramienta que les permitiera defender la cultura bretona. En cambio, Romaní fundó primero una escuela, la actual ETRAD, y de allí, surgieron nuevos oficios. De hecho, es interesante ver que el aula de luthería era de instrumentos antiguos, salvo el arpa que era de factura moderna [Anexos 2, 5, 6 y 7].

honestidad en cuanto a los orígenes del arpa en Galicia y se percibe seriedad y profesionalidad a nivel de *savoir-faire*. Todavía es pronto para evaluar todas las repercusiones que pudieron tener los inicios del arpa de levas en Galicia, pues hace falta ver los resultados de la segunda generación. No obstante, la perspectiva es emocionante para el mundo del arpa en España por lo que habrá que seguir investigando este tema a escala nacional, así como internacional. Efectivamente, el arpa de levas en Galicia tiene una repercusión internacional. Un ejemplo de ello es el Festival Internacional de Arpa de Noia que cuenta con la participación cada año de reconocidos arpistas de todo el mundo²⁵. Asimismo, el festival cuenta con unos talleres que permiten el encuentro entre profesionales y alumnos, generando así, una fuente de enriquecimiento colectivo tanto a nivel artístico, musical como pedagógico.

Diagnóstico regional y reflexiones nacionales

Hasta ahora, hemos demostrado la vitalidad de la acogida de unos proyectos que, si bien al principio eran individuales, con el tiempo se volvieron colectivos y calaron en la sociedad gallega, hasta el punto de crear nuevos oficios en la región. Eso sí, la escala es minúscula, ya que el mundo del arpa es pequeño, pero no es una razón para restarle importancia, pues es probable que tenga más repercusiones en el futuro al tener fuerzas multiplicadas gracias a la segunda generación de arpistas folklóricos gallegos. Así, si seguimos la inercia de los inicios en los que dos arpistas dieron pie a siete profesionales, estos siete profesionales deberían dar pie a su vez a un mínimo de veintiún arpistas profesionales de aquí a la próxima generación.

Respecto a las reflexiones nacionales, el conocer la realidad de los inicios del arpa de levas en Galicia, nos permite conocer mejor el fenómeno del arpa de levas en España. En efecto, Cao y Romaní no sólo fueron pioneros en Galicia, sino que también lo fueron en España. Para ampliar la visión del arpa de levas en su uso folklórico, queda pendiente investigar las regiones de Asturias, País Vasco y Castilla y León donde tenemos constancia de *luthiers* de arpa y festivales de música de raíces. En paralelo, el arpa de levas ha triunfado en el

²⁵ Véase la página web oficial de Noia Harp Fest en línea < <https://noiaharpfest.gal/> > [última consulta: 25-05-2022].

ámbito académico, pues está presente en la mayoría de los conservatorios profesionales de España. Si bien en Galicia su uso es esencialmente folklórico, cuando se lleva al ámbito académico se pierde por completo dicho uso. Según nuestra opinión, esto empobrece considerablemente la enseñanza musical pública. Primero, porque en el ámbito folklórico hay más diferencias de sonido de un arpista a otro que en el mundo de la música culta donde sí puede haber cierta estandarización²⁶. En segundo lugar, el arpa de levas en los conservatorios sigue llamándose por comodidad "arpa celta", pero ya no tiene nada que ver ni con la música celta, ni con la música folklórica, ni con la música tradicional. En realidad, tanto el sonido que se busca como la técnica y el repertorio que se utilizan son clásicos: están allí para preparar el paso al arpa de pedales (Cermeño et al. 1997).

A escala nacional, nos encontramos, pues, frente a una paradoja a la vez conceptual y organológica. Sobre esta última, la tensión y el calibre de las cuerdas del arpa de levas son mucho menores que las de un arpa de pedales²⁷. Por lo tanto, el repertorio no puede ser el mismo de un instrumento a otro. Sobre la paradoja conceptual, la incoherencia es aún más sorprendente cuando comprobamos que la ley incluye la improvisación dentro de la programación, pero ésta no se imparte en las aulas²⁸. Si la improvisación es inherente a la práctica folklórica y, por consiguiente, a los instrumentos de uso folklórico, entonces ¿por qué no se aprovecha la coyuntura para realizar talleres de improvisación de forma regular? Esta sensibilización a la creación a través de la

²⁶ Los talleres del festival Noia Harp Fest son una demostración de la diversidad sonora que existe de un arpa a otra así como, de una mano a otra. La estandarización del sonido en el ámbito culto se observa por las posiciones de mano que son propias a cada país, por eso hablamos de "escuela francesa", "escuela italiana", "escuela rusa", etc. Las arpas de pedales además son de fabricación semi-industrial, por lo cual, la unificación, también se opera en la fabricación. Cosa que no ocurre con la luthería artesanal, muy presente en el mundo folklórico. Los *luthiers* entrevistados hablan de modificaciones de las dimensiones de la caja de resonancia, del registro y del material utilizado. Allí no existe la estandarización, al contrario, destaca la personalidad y originalidad de cada producción [Anexos 6 y 7].

²⁷ Véanse los calibres de cuerdas de tripa y nylon de Camac, disponibles en línea <<https://shop.camac-harps.com/en/product/string-gauge-charts/>> [última consulta: 28-05-2022].

²⁸ España. REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, p. 8. Decreto en línea <<https://www.boe.es/boe/dias/2007/01/20/pdfs/A02853-02900.pdf>> [última consulta: 26-05-2022].

música folklórica estaría plenamente adaptada al instrumento²⁹. Por esta y otras razones, consideramos como Romaní que la terminología "arpa celta" se está quedando obsoleta [Anexo 2]. Efectivamente, los usos del arpa de levas se están diversificando de tal modo que genera una situación absurda³⁰. Respecto a la integración de los instrumentos folklóricos en la enseñanza oficial, una prueba de que es también una cuestión de voluntad política es que, en Francia, existe una titulación profesional de *harpe celtique* dentro de la especialización *musique traditionnelle* desde hace más de veinte años (Larc'hantec 2013: 101-103). Si en España se ha llevado el arpa de levas a los conservatorios con el objetivo de tener un instrumento más adecuado para la fisionomía infantil, no es una razón para que su uso sea exclusivamente clásico. ¿Cuándo entenderán las instituciones educativas y artísticas que incluir la música folklórica en la enseñanza pública constituye un avance para la sociedad? Unos ciudadanos con una educación más completa conforman una sociedad que funciona mejor. El poder de la música consiste también en generar diversidad, del mismo modo que la enseñanza académica debería ser inclusiva para fomentar una mentalidad abierta y salir de la estandarización. Esta diversificación a nivel pedagógico tiene un nombre en Francia, un país donde la pedagogía es una ciencia. Dicha diversificación se llama *pédagogie différenciée* y consiste en adaptarse al perfil de cada alumno y explorar con él, según sus gustos y capacidades, en direcciones musicales y artísticas diversas (Quinet). Junto a la organización de la enseñanza en tres ciclos flexibles, esto permite diversificar las propuestas pedagógicas, los contenidos y las prácticas³¹. Así, un profesor de instrumento enseñará repertorio clásico, tradicional, folklórico, realizará talleres de improvisación y creación musical, proyectos de clase interdisciplinares y un largo

²⁹ La música folklórica está basada sobre los modos. Estos se prestan especialmente bien a la práctica improvisada, pues el uso de los modos es idóneo para iniciarse a ella. Además, el aprendizaje oral fomenta la destreza auditiva y ayuda al almacenamiento de herramientas que sirven en la improvisación, como lo son los pequeños patrones rítmicos, armónicos y fórmulas melódicas que se pueden sacar de dicho repertorio. De hecho, es la aproximación que hace en sus clases Isabelle Daups, profesora de arpa del Conservatoire à Rayonnement Régional d'Aubervilliers-La Courneuve (CRR93) como otras profesoras de arpa en Francia con gran éxito.

³⁰ Los usos en cuestión van del jazz a la música contemporánea, pasando por la música pop, música de raíces, rap, música culta, uso académico, etc.

³¹ Francia. Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles. *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique avril 2008*. En línea <<https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Musique/Files/Schema-d-orientation-pedagogique-musique-2008>> [última consulta: 28-05-2022]

etcétera. Si bien es cierto que Francia va por delante de España en el ámbito de las ciencias pedagógicas y que por esta misma razón no es del todo apropiado compararlas, hay que tomar conciencia del potencial inexplorado del país y seguir planteando nuevas investigaciones que, al cabo de un tiempo, desembocarán en un cambio de paradigma a nivel institucional en beneficio de la sociedad.

Conclusiones

Cuarenta años de distancia son pocos cuando se trata de música, pero son los suficientes como para poder analizar los inicios del arpa de levas en España. Como ya hemos mencionado, sólo podremos ver la amplitud total de las repercusiones con la tercera generación de arpistas folklóricos gallegos y sacar conclusiones entonces. También, tendremos que investigar otras regiones para tener una panorámica de la situación del arpa de levas en su uso folklórico a nivel nacional. De momento sabemos que, si bien el contexto político de la Transición pudo facilitar los inicios del arpa de levas en su uso folklórico en España, por las razones ya mencionadas, otros factores también fueron determinantes. Así, para Cao y Romaní, los factores personales, estéticos y pragmáticos fueron elementos determinantes en la elección del instrumento. En paralelo, el concepto de folklorismo, según lo define Martí, está en perfecta adecuación con el caso del arpa de levas en Galicia. Efectivamente, si bien el arpa de levas fue un instrumento importado, después fue asimilado convirtiéndose en un nuevo elemento del folklore, por las razones que ya hemos visto a lo largo del artículo. Además, gracias a las entrevistas, somos capaces ahora de reconocer hasta qué punto el interceltismo, los discursos de Stivell y la imagen de reivindicación identitaria que revestía el arpa pequeña fueron entes ajenos al desarrollo de esta en Galicia, lo cual hace de Cao y Romaní un caso aparte en el panorama europeo del arpa de levas en su uso folklórico. Si bien hemos visto que la acogida fue muy positiva, tanto por parte del público como de la industria musical, la región no se quedó ahí, sino que acogió nuevos oficios y centros de enseñanza dedicados a la música tradicional, gracias a la energía y al sentido de emprendimiento de Romaní, viendo nacer así, a la segunda generación de arpistas folklóricos de Galicia y a la primera generación de

luthiers. No obstante, aún queda camino por recorrer, pues todavía no existe una titulación oficial de arpa de levas como instrumento folklórico a nivel profesional en España, mientras que sí la hay desde hace más de veinte años en Francia (Larc'hantec 2013: 101-103).

Al abordar la problemática del desconocimiento generalizado sobre el arpa de levas en su uso folklórico, hemos visto que perjudica tanto a la comunidad científica como a la comunidad de intérpretes y de docentes, acarreado algo más grave: el empobrecimiento de la enseñanza. Planteamos un problema - ¿cómo podemos unir en la práctica, el arpa de levas en su uso folklórico con el arpa de levas en su uso académico?- con el fin de reflexionar sobre la enseñanza en el ámbito académico y sobre lo que puede aportar lo popular en el ámbito culto. Sería una temática interesante para profundizar, pues si se sacasen conclusiones constructivas, se podrían concretar en un cambio de paradigma para el alumnado, primero, y para la formación del músico clásico en España, después.

Los musicólogos, pedagogos e intérpretes deben intentar mejorar su comprensión sobre el tema de los instrumentos del folklore para lograr resolver, algún día, el problema práctico y lamentablemente generalizado de la pobreza en cuanto a oralidad e improvisación, en las enseñanzas musicales oficiales de España. Del mismo modo, hay que revertir, gracias a la investigación, la tendencia institucional a ignorar las nuevas prácticas musicales que, sin embargo, tienen un gran calado en la sociedad. En efecto, ¿cómo podemos explicar hoy en día que, en una ciudad de más de 70 000 habitantes como Majadahonda, la escuela de música tenga menos de mil alumnos?³² Sin hablar de la ausencia total en dicha escuela de aulas modernas y de música actual. Supuestamente, se trata de un servicio público, pero verdaderamente poco tiene que ver con los intereses reales de la población. Majadahonda ilustra aquí una problemática de envergadura nacional. Por lo cual, ampliar los servicios culturales públicos, es fundamental para el crecimiento de la sociedad española. Por lo tanto, es imprescindible la puesta en duda de las políticas culturales y educativas del país por parte de los investigadores y de los actores culturales y

³² Datos facilitados el 30-05-2022 por la dirección de la Escuela Municipal de Música de Majadahonda "Enrique Granados": Alumnos totales: 685. Hombres: 337. Mujeres: 348.

educativos del país, pues aquí radica la clave para combatir el empobrecimiento de la enseñanza musical y de la sociedad.

Bibliografía

Cámara de Landa, Enrique. 2019. "Luna celta: la fiesta que promocionó a un pueblo". *TRANS*. Sociedad de etnomusicología SIBE, nº. 23. En línea <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/3db-final-trans-2019.pdf>> [última consulta: 13/03/2022].

Campos Calvo-Sotelo, Javier. 2008. "La música popular gallega en los años de la transición política (1975-1982): reificaciones expresivas del paradigma identitario". Tesis doctoral. Directora: Victoria Eli Rodríguez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1244 pp. En línea <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/8801/>> [última consulta: 13/03/2022].

_____, 2019. "In the name of Ossian: Celtic Galicia and the 'brothers from the north'". *Social Identities. Journal for the Study of Race, Nation and Culture*. Vol. 25, nº. 6, 2019, pp. 828-842.

Cao, Emilio. 1977. *Fonte do Araño*. Cassette. Zafiro - CAZ-246, Novola - CAZ-246. Vídeo YouTube. Grabación en línea <<https://www.youtube.com/watch?v=ieF7DSSY7Ag>> [última consulta: 16-05-2022].

_____, 1978. *Emilio Cao (1978)*. Vídeo Youtube. En línea <<https://youtu.be/bmSBBXGi-Ps>> [última consulta: 16-05-2022].

Carr, Raymond. 2009. *España 1808-2008*. Traducción de Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini y Gabriela Ostberg. Barcelona, Ariel, segunda edición, pp. 638-698.

Cermeño, Susana, e al. 1997. *Arpa I. Primer curso, grado elemental*. Madrid, Mundimúsica, 71 pp.

Flo, Jorge. 1986. "Andreas Vollenweider, imágenes y sonidos de la revolución del arpa". *El País*. Madrid, 20 de octubre de 1986. Artículo en línea <https://elpais.com/diario/1986/10/20/cultura/530146815_850215.html> [última consulta: 16/05/2022].

Hascouët, François. "Gildas Jaffrennou". 2008. *La Lutherie*. Guer (Morbihan), Éditions de la Tannerie, Collection la harpe des celtes, pp. 6-9.

Larc'hantec, Mariannig. 2013. *La Harpe, instrument des celtes*. Kerangwenn, Coop Breizh.

Lhopiteau, Marin. 2013. *A-hed a ster*. Dremmwel: Daniel Cadiou, guitarras; Dominique Le Guichaoua, biniou kozh, acordeón, *Low whistle, kan*, armónica; Marin LHOPITEAU, *harpe celtique*, violín; René Marchand, *bombardes, veuze*, flautas, *kan*. Vídeo Youtube. Grabación en línea <<https://www.youtube.com/watch?v=zK-kd9lluds>> [última consulta: 24/05/2022].

_____, 2006. Dremmwel: Daniel Cadiou, guitarras; Dominique Le Guichaoua, biniou kozh, acordeón, *Low whistle, kan*, armónica; Marin LHOPITEAU, *harpe celtique*, violín; René Marchand, *bombardes, veuze*, flautas, *kan*. Vídeo Youtube. Grabación en línea < <https://www.youtube.com/watch?v=6D5uKd1v0hc> > [última consulta: 24/05/2022].

Macgovern, Declan (prod.) y CRABTREE, Steve (dir.). "Legends: The Chieftains". *BBC Four Documentary*. Ireland, BBC Northern Ireland, BBC MMVIII. Documental en línea < <https://youtu.be/AVknWi9Li7E> > [última consulta: 16-05-2022].

Martí, Josep. 1996. *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel Editorial.

Milladoiro. 1979. *A Galicia de Maeloc*. Vinilo. A Coruña, Ruada - R-103 D. Vídeo YouTube. En línea <<https://www.youtube.com/watch?v=xywRnPJw5jo>> [última consulta: 20-05-2022].

Morgant, Armel. 2008. "L'épopée des Harpes Camac". Harpseasons. En línea <<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.camacharp.com%2FTheStory-fr.pdf>> [última consulta: 16-05-2022].

Núñez, Carlos. 2018. *La Hermandad de los Celtas. Últimas investigaciones y vivencias sobre los celtas y su música por uno de sus protagonistas*. Barcelona, Espasa.

Pozo Nuevo, Ana. 2005. "El concepto de música celta en la cultura asturiana". Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005). *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología (SEDEM), vol. 28, n.º. 1, pp. 529-542. En línea <<https://www.jstor.org/stable/20798087>> [última consulta: 13-03-2022].

Quinet, Luc. "La Pédagogie différenciée". *CAP – Fiches de cours*. En línea <https://scholar.google.es/scholar_url?url=http://www.courssegondval.com/uploads/5/1/6/1/51618097/differentiation_fiche_cours_quinet_1.pdf&hl=es&sa=X&ei=OcaPYt7-LcLZmQGH053ICA&scisig=AAGBfm0dNnkSeOF5vCRD8ppRDc0Zd-4Yzw&oi=scholar> [última consulta: 26-05-2022].

Real Academia Española. Voz "transculturación". *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición. Versión 23.5 en línea < <https://dle.rae.es> > [última consulta: 20-05-2022].

Rizzolatti. "Les étapes de l'imitation dans le développement de l'enfant". *Les pros de la petite enfance*. 2004. Artículo en línea < <https://lesprosdela petiteenfance.fr/bebes-enfants/psycho-developpement/les-etapes-de-limitation-dans-le-developpement-de-lenfant> > [última consulta: 26-05-2022]

Romaní Blanco, Rodrigo (dir.). 2006. Libro branco do ensino na música tradicional en Galicia. Galicia, Fundación Sondeseu. Investigación en línea < http://gaiteirosgalegos.gal/images/files/2015_xan_xun/libro_branco_sondeseu.pdf > [última consulta: 24-05-2022].

Ronström, Owe. 2010. "Revival Reconsidered". *The World of Music: Readings in Ethnomusicology*. VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, vol. 52, n.º. 1/3, pp. 314-329. En línea <<https://www.jstor.org/stable/41700037> > [última consulta: 15-05-2022].

Ruau, Quentin. 2022. "Quand Alan Stivell boude une exposition sur la Bretagne". *Le Télégramme*. Artículo en línea < <https://www.letelegramme.fr/ille-et-vilaine/rennes/quand-alan-stivell-boude-une-exposition-sur-la-bretagne-24-05-2022-13041040.php> > [última consulta: 04-06-2022].

Stivell, Alan y Verdier, Jean-Noël. 2004. *Telenn, la harpe bretonne*. Brest, Éditions Le Télégramme.

Valiño, Fernando. 2018. "Alan Stivell y Emilio Cao padres de la 'música celta'". *UltimoCero*. En línea < <http://ultimocero.com/no-olvidamos/2018/01/05/alan-stivell-y-emilio-cao-padres-de-la-musica-celta/> > [última consulta: 13/03/2022].

ZIL. 2008. "Joël Garnier". *La Lutherie*. Guer (Morbihan), Éditions de la Tannerie, Collection la harpe des celtes, pp. 11-13

Webgrafía

Página web oficial de AEDA, asociación española de arpistas. <https://www.asociaciondearpistas.org/> > [última consulta: 23-05-2022].

Página web oficial de Aoyama. En línea < <http://www.aoyama-harp.co.jp/lineup/nonpedal.html> > [última consulta: 16-05-2022].

Página web oficial de Camac Harps France. En línea < <https://www.camac-harps.com/en/> > [última consulta: 16-05-2022].

Página web oficial de Dremmwel. En línea < <https://www.dremmwel.com/> > [última consulta: 24-05-2022].

Página web oficial de ETRAD. En línea < <https://e-tradvigo.blogspot.com/> > [última consulta: 24-05-2022].

Página web oficial de Euromusica Fersan. En línea < <https://www.euromusica.es/>> [última consulta 25-03-2022]

Página web oficial de L'Instrumentarium Paris. En línea < <https://www.linstrumentarium.fr/> > [última consulta 25-03-2022].

Página web oficial de Noia Harp Fest. En línea < <https://noiaharpfest.gal/> > [última consulta: 25-05- 2022].

Página web oficial de Patrick Le Boulge. Blog en línea < <http://harpesleboulge.blogspot.com/> > [última consulta: 24-05-2022].

Página web oficial de Philippe Volant. en línea < <http://harpe-volant.fr/> > [última consulta: 24-05- 2022].

Página web oficial de The Chieftains. En l´ínea < <https://www.thechieftains.com/> > [última consulta: 24-05-2022].

Textos oficiales

España. REAL DECRETO 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. <https://www.boe.es/boe/dias/2007/01/20/pdfs/A02853-02900.pdf> > [última consulta: 26-05-2022], p. 8.

Francia. Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles. *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique avril 2008*. <https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Musique/Files/Schema-d-orientation-pedagogique-musique-2008> > [última consulta: 26-05-2022].

Prensa anónima:

"¿Cuál es el sueldo medio en España de 2021?". Cuentas claras. 24 de enero de 2022. <https://www.cuentasclaras.es/actualidad/sueldo-medioespana/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20los%20datos%20publicados%20por sit%C3%BAa%20en%20los%202.038%20euros.> > [última consulta 25-03-2022]

"Historia del festival". Festival de Ortigueira. Página web oficial del festival. <https://festivaldeortigueira.com/es/historia-del-festival/> > [última consulta: 23-05-2022].

"Salaire moyen en France 2022: quel montant?". Journal du net. 12 de abril de 2022. <https://www.journaldunet.fr/management/guide-du-management/1166094-salaire-moyen/#:~:text=M%C3%A0me%20constat%20du%20c%C3%B4t%C3%A9%20du,2%>

20251%20euros%20par%20mois. [última consulta 25-03-2022]

Calibres de cuerdas de tripa (arpa de pedales) y nylon (harpe celtique) de Camac, disponibles en línea <<https://shop.camac-harps.com/en/product/string-gauge-charts/>> [última consulta: 28-05- 2022]..

EL ARPA DE LEVAS EN SU USO FOLKLÓRICO EN GALICIA: ANEXOS

Anexo 1: entrevista inicial a Emilio Cao¹

1/ ¿Dónde ha pasado su infancia? ¿su juventud? ¿dónde vive ahora? ¿Lo eligió Usted? Si la respuesta es afirmativa ¿alguien o algo a nivel profesional le influenció en la elección del destino? ¿Con qué adjetivos definiría estas estancias? En relación con las preguntas anteriores ¿tiene alguna tierra soñada que tenga relación con el arpa celta? ¿cambiaría algo profesional o artísticamente hablando si pudiese volver al pasado? ¿Por qué?

Yo nací en Santiago de Compostela y ahora vivo en Santiago de Compostela, pero he vivido en sitios muy dispares como París, Ámsterdam, Barcelona, Madrid, Swansea (Gales), y también en Ibiza.

2/ De forma espontánea ¿cómo se presenta profesionalmente? (arpista, arpista celta, arpista gallego, músico, compositor, otro)

Me presento como arpista y compositor gallego.

3/ En el ámbito docente ¿qué terminología utiliza? (profesor, pedagogo, profesor de arpa, profesor de arpa celta, profesor de música tradicional, otro)

No soy docente de arpa. Soy autodidacta.

4/ ¿Cuál diría que es el disco, la canción o la música que más le representaba cuando empezó con el arpa celta? ¿Por qué? ¿Cuál era el contexto? ¿Cuál diría que es el disco, la canción o la música que más le representa en la actualidad? ¿Por qué? ¿Cuál es el contexto actual?

Mi primer disco, que se llamaba *Fonte do Araño* es del año 1977, supuso la primera incorporación del arpa celta diatónica en la música gallega tradicional y española.

5/ ¿Cuál ha sido su formación como músico? Si procede ¿podría completar su respuesta con fechas y hechos? (Por ej. ¿tocaba algún instrumento antes del arpa? ¿Cuál?)

¹ La entrevista inicial a Emilio Cao se realizó por Whatsapp el mes de abril de 2022. Lanzamos primero las preguntas y Emilio Cao contestó en una nota de audio. Hemos tenido que reorganizar las preguntas originales para seguir fieles a las respuestas del arpista. Realizamos aquí la transcripción escrita de la nota audio recibida.

Yo tocaba la guitarra y el bajo eléctrico en grupos de música pop. Pero también hacía mis propias composiciones y canciones.

6/ *¿Cómo y cuándo descubrió el arpa? ¿Qué nombre tenía ese arpa y de qué país era? (arpa, arpa celta, arpa de gancho, arpa irlandesa, africana, paraguaya, arpa de pedales, etc.) ¿Por qué empezó a tocar el arpa celta? ¿Cuáles eran sus implicaciones o motivaciones? ¿Alguien o algo le influyó?*

El arpa me parecía un instrumento estéticamente muy bonito y antes de empezar a tocarla, yo la tenía en mi casa y simplemente la miraba de tanto que me gustaba. Me fijaba en las pequeñas arpas de regazo del pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago de Compostela cuando era muy joven. Me reunía a veces con el padre Calo⁷⁷ que era el sacerdote que llevaba la cátedra de musicología de la Universidad de Santiago. Y él me explicaba lo que sabía, tenía algunos planos. Buenos estaba un poco

allí: por una parte tocaba *pop* y *rock and roll*, pero por otra parte me encantaba también la música medieval y los orígenes de los instrumentos.

7/ *¿Cuál era el contexto? ¿Podría completar su respuesta con fechas y hechos?*

Bueno creo que el arpa siempre estuvo, por lo menos aquí, relacionada con las culturas de los pueblos prerromanos y las culturas animistas. Aquí se habla de prisciliano que era un hereje del siglo IV que iba contra la iglesia oficial, sobre todo culturas animistas.

8/ *¿Cuál ha sido su formación como arpista? Si procede ¿podría completar su respuesta con fechas y hechos?*

Realmente soy autodidacta. Pero he recibido pequeñas clases de Elsie Thomas que era una arpista galesa que vivía en Swansea y eso son las únicas clases que he recibido. Más que clases es que ella tocaba y yo la veía tocar.

9/ *Como arpista ¿funciona con la tradición oral o escrita?*

He funcionado con la tradición oral, pero sobre todo tocando mis propias composiciones.

10/ *¿Ha tenido algún tipo de experiencia con el arpa de pedales antes o después de empezar a tocar el arpa celta?*

No. Nunca he tocado un arpa de pedales.

11/ *¿Qué imagen tenía del arpa celta antes de tocarla? ¿Con qué o con quiénes la relacionaba? En el ámbito en el que evolucionaba ¿se llamaba con ese nombre u otro? ¿Qué significado tenía?*

No se conserva ninguna partitura, aunque sí se sabe con certeza en el *Códice calixtino* que se conserva en la Catedral de Santiago de Compostela, de que ya en el siglo XII llegaban peregrinos que traían desde Europa instrumentos que tocaban, como eran zanfonas y también cómo eran pequeñas arpas. Entonces sí se sabe de esta estancia en la ciudad; de músicos que tocaban el arpa. [Véanse también la respuesta a la pregunta 7.]

12/ *En el momento en el que empezó a tocar el arpa celta ¿conocía a Alan Stivell, Mariannig Larc'Hantec o algún otro arpista bretón? ¿Qué sabía de estos arpistas y de sus implicaciones sociales y políticas a nivel de reivindicación identitaria? ¿Cuáles fueron los intérpretes de arpa celta referentes para Usted, si es que los tuvo? ¿Por qué? ¿Qué representaban para Usted?*⁷⁸

13/ *¿Qué tipo de música quería tocar con el arpa celta cuando empezó? (regional, celta, composiciones, etc.) ¿Le sirvió el arpa celta para ese proyecto?*

Pretendía tocar mis propias composiciones.

14/ *¿Cuál fue su primer arpa? (modelo, luthier, etc)*

Mi primer arpa la compré en una tienda de segunda mano y la procedencia era desconocida, pero era un arpa, yo creo [que] hecha [de manera] industrial².

17/ *¿Cómo llama al repertorio que interpreta?*

[Música gallega o música de raíces: véanse las respuestas a las preguntas 2, 13 y 20.]

18/ *¿Cómo ve a su público? ¿Diría que es un público con señas de identidad definida? (por ejemplo: público arpista/profesional, público regional, público defensor de una identidad concreta, etc.)*

Mi público siempre ha sido heterogéneo. Todas las edades.

20/ *Según su experiencia ¿cómo fue la recepción del arpa celta? (programadores, prensa, crítica, discografías, público, etc.)*

La recepción fue muy buena de público y de crítica porque era una novedad, algo distinto. Esto ocurrió justo en la transición entre la dictadura de Franco y el comienzo de la Democracia en España. Entonces fue como un inicio de una música distinta y funcionó bien. Yo en aquella época también me relacionaba con los músicos antifranquistas, sobre todo del partido comunista, que se llamaban Voces Ceibes. Yo acompañaba a veces tocando el contrabajo pero ya iba haciendo mis composiciones. Esa fue mi

² Observando la grabación vídeo de un concierto del artista, supuestamente del año 1978, vemos que el arpa que utiliza es de factura si no igual, muy parecida a las arpas de levas de la fábrica japonesa Aoyama, la cual empezó su actividad comercial en 1897 y comenzó a construir arpas celtas en los años 60 del siglo XX. Concretamente, hemos observado que se corresponde con el modelo mencionado por Rodrigo Romani 130WN de Aoyama en la entrevista que le hicimos en abril de 2022 que esta transcrita en el anexo 2 del presente artículo. De hecho, la fábrica de arpas francesas Camac, quien vendió su primer arpa -modelo bardique- en 1972, importaba a principios de los años 70 las arpas celtas de Aoyama para responder a la demanda creciente de estos instrumentos en Francia. En consecuencia, durante los años setenta, el arpa celta en el continente era mayoritariamente japonesa, ya que las pocas arpas que llegaban de Irlanda tenían precios exorbitantes que no permitían su difusión. CAO, Emilio. Emilio Cao (1978). Vídeo Youtube. En línea < <https://youtu.be/bmSBBXGi-Ps> > [última consulta: 16-05-2022].

transición digamos de la música pop o rock hacia la música de autor, y después hacia la música de raíces más tradicionales.

22/ *¿Considera que ha contribuido a crear una escuela de arpa celta en Galicia y España en general?*

Bueno, supongo que he contribuido porque fui el primero que tocó y grabó música de arpa celta en Galicia y en el resto de España. Y a partir de allí, otra gente empezó a hacerlo. Por tanto, sí supongo que de alguna manera he contribuido a eso.

23/ *En sus clases, ¿llama al arpa que toca arpa celta o de gancho? ¿y sus alumnos? Como docente*

¿utiliza la tradición oral o escrita? ¿Qué tipo de repertorio enseña a los alumnos? ¿Cuáles eran sus propósitos artísticos, culturales, sociales y políticos al empezar a enseñar el arpa celta? ¿Por qué? ¿Algo ha cambiado en la actualidad?

Nunca he sido docente porque he sido autodidacta. Solamente a veces me han invitado a dar clases magistrales de música, de mi visión de la música en la Universidad de Santiago de Compostela a donde he acudido encantado.

24/ *¿Tiene alguna reivindicación identitaria en su discurso artístico o pedagógico? ¿Cómo lo manifiesta?*

¿Ha intentado transmitir algunos valores a sus alumnos? ¿Cuáles? ¿Por qué era/es importante para Usted?

Yo creo que es muy bueno para un bosque que crezcan especies muy diversas y es muy bueno para una cultura, que existan muchas maneras distintas de verla. Eso siempre es una riqueza. Entonces vivir en un país donde, pues hay más de un idioma [y] hay una manera muy diferente de ver el mundo es bueno. Eso es riqueza cultural.

25/ *¿Cree que hay una técnica ibérica o alguna característica única en España o en Galicia que diferencie la interpretación con el arpa celta respecto a Bretaña o Irlanda?*

No. Creo que no porque empezando por mí, yo simplemente soy un autodidacta. Entonces tocaba mis composiciones y a veces, las adaptaba a algunas composiciones tradicionales.

27/ *¿En qué escenas actuaba al empezar con el arpa celta? (festivales intercélticos, folklóricos, new age, escenarios académicos, etc.) ¿Podría completar su respuesta con fechas y hechos que considera especialmente significativos para Usted explicando el contexto en el que se desarrollaron y el impacto que tuvieron en su carrera?*

En mis inicios tocaba en festivales como el Festival de Ortigueira, pero tocaba sobre todo en iglesias. Tocaba también en Gales, donde he pasado largas temporadas en Swansea. También he tocado en el Festival de Lorient en la Bretaña francesa, pero sobre todo mi ámbito de conciertos ha sido en Alemania donde he tocado en toda Alemania giras muy extensas. Y después en Portugal también, donde he hecho muchos

conciertos. Yo creo que en Portugal [funcionó] por la afinidad cultural que tiene Portugal con Galicia a nivel de idiomas y eso.

28/ *¿En qué escenas actúa ahora con el arpa celta? (festivales intercélticos, folklóricos, new age, escenarios académicos, etc.) Si procede ¿qué opina de la evolución respecto a la pregunta anterior?*

Actualmente no hago conciertos. Estoy retirado.

30/ *¿Qué es la música celta para Usted? (identidad, estilos, sonidos, instrumentos, procedencia geográfica, etc.) ¿Qué es el arpa celta para Usted? (una identidad, un término organológico, un sonido, una estética, una técnica, una comunidad, etc.)*

31/ *¿Considera que el arpa celta es un instrumento que ya forma parte del folklore gallego? ¿Y del folklore español?*

Sí. Yo creo que actualmente está muy integrada porque es un instrumento que es un buen contrapunto en la música gallega. Le da dulzura ante las gaitas que son instrumentos agudos con mucha fuerza. El arpa es un contrapunto de dulzura y de profundidad y creo que esto funciona muy bien.

34/ *Sabiendo que, en el ámbito académico, el término arpa celta es una construcción de reivindicación identitaria y que el término arpa de gancho es una consideración organológica con cuál de las dos se identifica ¿arpa celta o arpa de gancho?*

Yo me identifico con el término de arpa celta o arpa diatónica.

Anexo 2: entrevista inicial a Rodrigo Romaní³

1/ ¿Dónde has pasado tu infancia? ¿tu juventud? ¿dónde vives ahora? ¿Lo elegiste tú? Si la respuesta es afirmativa ¿alguien o algo a nivel profesional te influyó en la elección del destino? ¿Con qué adjetivos calificativos definirías estas estancias?

Mi padre fue empleado de banca en una época en la que eran frecuentes los traslados de un sitio a otro, por lo tanto mi infancia tuvo varios escenarios. La juventud vino marcada por los estudios universitarios de Psicología en Santiago de Compostela comenzados en 1975 y finalizados en 1979. En ese tiempo estaba en marcha una especie de revolución cultural después de la muerte de Franco, y el país empezaba a poder mirar hacia Europa después de 40 años de aislamiento. En el ambiente universitario, a través de la canción con textos poéticos de intención social y política, me acerqué a la música de tradición oral y en el grupo que estábamos formando, Milladoiro, el arpa parecía que podría cumplir un doble papel: un buen soporte armónico por una parte y, por otra un elemento simbólico de conexión con “el mundo celta” que nuestros escritores, poetas e historiadores habían cultivado a finales del XIX.

2/ En relación a las preguntas anteriores ¿tienes alguna tierra soñada que tenga relación con el arpa celta? ¿cambiarías algo profesional o artísticamente hablando si pudieses volver en el pasado? ¿Por qué?

En los años 20 del pasado siglo, Daniel Castelao, político, escritor y artista gráfico, había hecho un maravilloso libro de dibujos llamado “As cruces de pedra na Bretaña”. En ese libro se apuntaban similitudes con Bretaña en varios elementos culturales, entre ellos, “os Cruceiros”, las cruces de piedra que entonces señalaban principalmente los cruces de caminos en Galicia. En un viaje iniciático, a finales de los 70, nos embarcamos en un Citroen 2cv utilizando como guía el libro de Castelao. Y realmente descubrimos un país tremendamente parecido al nuestro, donde había petroglifos de espirales por todas partes y donde se comían filloas, que los bretones denominaban crêpes. En lo que se refiere a la música, había gaitas y muchas otras cosas que nos reforzaron en la idea un poco infantil de la unidad perdida del mundo celta. No suelo evocar el pasado si no es por necesidad, me gusta vivir el momento presente y por tanto no me acostumbro a hacer cábalas sobre lo que pudo haber sido y no fue.

3/ De forma espontánea ¿cómo te presentas profesionalmente? (arpista, arpista celta, arpista gallego, músico, compositor, otro)

Actualmente me presento como músico retirado. Abandoné los conciertos en público en 2021. Hasta entonces me presenté siempre como músico.

³ La entrevista inicial a Rodrigo Romaní se realizó por Whatsapp el mes de abril de 2022. Lanzamos primero las preguntas y Rodrigo Romaní contestó por escrito, facilitándonos también el dossier sobre Milladoiro “30 años de música gallega por el mundo” y las “memorias de SonDeSeu”. Por razones obvias de discreción y ética profesional no hemos hecho figurar dichos documentos en los anexos de nuestro artículo, a pesar de que nos sirvieron para ampliar y corroborar algunos datos. Por último, hemos reorganizado las preguntas originales para seguir fieles a las respuestas del arpista, evitar repeticiones y referencias inútiles.

4/ *En el ámbito docente ¿qué terminología utilizas? (profesor, pedagogo, profesor de arpa, profesor de arpa celta, profesor de música tradicional, otro)*

Hasta 2013, año en el que dejé la práctica pedagógica para llevar únicamente la dirección del centro en el que trabajo, fui profesor de “arpa celta”, denominación que aceptábamos como nombre de lo que se conoce actualmente como *neo-irish harp* o también, *lever harp*. Mi opinión sobre la cuestión de la denominación la expreso más adelante.

5/ *¿Cuál dirías que es el disco, la canción o la música que más te representaba cuando empezaste con el arpa celta? ¿Por qué? ¿Cuál era el contexto?*

En lugar de representación, voy a utilizar la expresión de preferencia. Prefería escuchar a finales de los 70, aparte de la música académica, la música medieval y renacentista y la música proveniente de la tradición oral de Francia (toda Francia, no sólo Bretaña: Malicorne, la Bamboche, Les Musiciens de Provence), Alan Stivell, Planxty, The Chieftains...

6/ *¿Cuál dirías que es el disco, la canción o la música que más te representa en la actualidad? ¿Por qué?*

¿Cuál es el contexto actual? 45 años después de todo aquello, la música que escucho y que disfruto es muy diversa. Me he vuelto muy exigente y veo que la belleza, si es simple, es aún más bella. Aunque creo que el ser muy complicada no es tampoco determinante, pero huyo de la manifestación virtuosística: no gozo con ella a pesar de que me sacó el sombrero en la presencia de la virtuosista, pero prefiero la delicadeza de un sonido que quiere ser perfecto.

7/ *¿Cuál ha sido tu formación como músico? Si procede ¿podrías completar tu respuesta con fechas y hechos? (Por ej. ¿tocabas algún instrumento antes del arpa? ¿Cuál?)*

No he tenido apenas formación académica. Había aprendido a cantar y tocar guitarra española en la calle y escuchando discos en mi casa. Después he intentado completar estudios académicos de guitarra y arpa, pero me ha faltado motivación. He hecho grado medio de los dos instrumentos en el conservatorio de Santiago y en el que entonces se llamaba Conservatorio Profesional en Madrid, con Susana Cermeño. Eso fue en la década de los 80.

8/ *¿Cómo y cuándo descubriste el arpa? ¿Qué nombre tenía ese arpa y de qué país era? (arpa, arpa celta, arpa de gancho, arpa irlandesa, africana, paraguaya, arpa de pedales, etc)*

La descubrí cuando Emilio Cao se compró una. Me gustó mucho. Había una tienda de música en Santiago que tenía dos arpas que le había dejado un representante de Aoyama (1977). Me dieron facilidades y compré, en fechas sucesivas, las dos. En ese momento, utilizábamos ya el nombre de arpa celta. El nombre *celtic harp* lo traducimos por arpa celta en lugar de arpa celta. En Francia hablaban de *harpe celtique* en lugar de *harpe celte*.

9/ *¿Por qué empezaste a tocar el arpa celta? ¿Cuáles eran tus implicaciones o motivaciones? ¿Alguien o algo te influyó? ¿Cuál era el contexto? ¿Podrías completar tu respuesta con fechas y hechos?*

En 1978 estábamos ensayando lo que sería el primer disco de Milladoiro. Éramos siete: un percusionista, cuatro instrumentos melódicos y dos instrumentos armónicos. El arpa me pareció perfecta para crear los ambientes que queríamos: renovaríamos la manera de entender y arreglar los temas de tradición oral y reivindicaríamos que no éramos los españoles de toros, sol, flamenco y turismo barato, sino que éramos herederos de una tradición musical europea que llegó a Galicia por el Camino de Santiago. 10/ *¿Cuál ha sido tu formación como arpista? Si procede ¿podrías completar tu respuesta con fechas y hechos?*

En el arpa diatónica, he sido completamente autodidacta. Cuando la compré, no sabía cómo se afinaba, no había manuales, ni Internet, ni profesores: nada. Después de un mes de práctica me di cuenta que la mejor disposición para tocar con los demás en los tonos más usuales era Mi bemol. La digitación improvisada y conseguir cuerdas de repuesto era una odisea. Esto ocurría en 1978. En 1979 grabé con la Aoyama el primer disco de Milladoiro en el que ya aparecía mi primera "composición" "Ila vai ao mar". Después, ya en los 80 me propuse aprender arpa de pedales y hablé con M^a Rosa Calvo-Manzano, quién me derivó a clases particulares con Susana Cermeño ya que viajaba a propósito desde Santiago cada quince días o cada mes.

11/ *Como arpista ¿funcionas con la tradición oral o escrita?*

Siempre he trabajado con la transmisión oral hasta que comencé a dar clase y tuve que utilizar (siempre lo mínimo posible) la partitura.

12/ *¿Has tenido algún tipo de experiencia con el arpa de pedales antes o después de empezar a tocar el arpa celta?*

Mi experiencia pública con el arpa de pedales fue breve: dos conciertos como arpista de refuerzo con la Real Filharmonía de Galicia, no recuerdo el año.

13/ *¿Qué imagen tenías del arpa celta antes de tocarla?*

No teníamos tanta información en los 70 como para eso.

14/ *¿Con qué o con quiénes la relacionabas? ¿Qué significado tenía? ¿Cuáles fueron los intérpretes de arpa celta referentes para tí, si es que los tuviste? ¿Por qué? ¿Qué representaban para tí?*

El arpa que yo tocaba imitaba a Stivell y Derek Bell. El mundo celta tenía significado musical para mí. Pero ese significado puede que no resistiera un análisis musicológico elemental. Tocaba con el corazón, no con la cabeza, y la musicología no significaba nada para mí en aquel momento.

15/ *En el ámbito en el que evolucionabas ¿se llamaba con ese nombre u otro?*

Nadie conocía el arpa céltica en aquel momento.

16/ *En el momento en el que empezaste a tocar el arpa celta ¿conocías a Alan Stivell, Mariannig Larc'Hantec o algún otro arpista bretón? ¿Qué sabías de estos arpistas y de sus implicaciones sociales y políticas?*

La renaissance de la harpe celtique o *Reflets* eran álbumes que conocía al dedillo. A Mariannig la conocí artísticamente mucho después. Conocía la música de Stivell por cuestiones políticas: un amigo mio militaba en una organización clandestina nacionalista gallega y tenía contactos con una similar bretona. Ellos le proporcionaron un ejemplar de *Reflets*.

17/ *¿Qué tipo de música querías tocar con el arpa celta cuando empezaste? (regional, celta, composiciones, etc.) ¿Te sirvió el arpa celta para ese proyecto?*

La música que tocaba al principio era fundamentalmente apoyo rítmico-armónico para los temas de Milladoiro, una relectura nueva de la tradición oral, fundamentalmente música de gaita y canto. También, influido por ese trabajo, hacía mis labores de composición y arreglos.

18/ *¿Cuál fue tu primer arpa? (modelo, luthier, etc)*

Era un modelo que actualmente se llama 130WN de Aoyama.

19/ *¿Tuviste alguna colaboración con luthiers para perfeccionar el instrumento?*

En esa época sólo había en Galicia constructores de guitarras españolas, gaitas e instrumentos de percusión.

20/ *¿Cómo evolucionó tu proyecto con el arpa celta respecto a lo que te habías planteado en un principio? (estética, valores, identidad, imagen, amplitud, etc.)*

No hubo planteamiento de principio, todo fué fluyendo espontáneamente con la repercusión mundial de Milladoiro. Sus giras me permitieron aprender del mundo del arpa, desde Venezuela a Japón, desde EE.UU. a Argelia. Conocí de primera mano todo tipo de arpas, Visité la fábrica de Venus en Chicago, Dusty Strings en Seattle, los artesanos de arpas llaneras en Venezuela y los artesanos de arpa jarocho en Veracruz México, así como bastantes *luthiers* de Irlanda y Reino Unido. Aprendí mucho de mi profesión viajando. Poco a poco mi técnica fue incorporando elementos latinoamericanos. Copié recursos rítmicos de Andreas Vollenweider⁴.

21/ *¿Cómo llamas al repertorio que interpretas? ¿Qué imagen quieres dar de tí y del arpa celta a tu público?*

54 ⁴ Vollenweider fue famoso en los años 80 del siglo pasado por usar un arpa de pedales amplificada con distorsión de sonido, combinada con instrumentos tanto étnicos como del mundo del *jazz* y del *pop*. Las discográficas y la prensa lo etiquetan en la música ambiental. FLO, Jorge. "Andreas Vollenweider, imágenes y sonidos de la revolución del arpa". *El País*. Madrid, 20 de octubre de 1986. Artículo en línea < https://elpais.com/diario/1986/10/20/cultura/530146815_850215.html > [última consulta: 16/05/2022].

Siempre me desarrollé con la etiqueta de folk. En Europa folk significaba la incorporación de estéticas y elementos urbanos a la tradición oral. No sé si hoy en día esta etiqueta define algo ya.

22/ *¿Cómo ves a tu público? ¿Dirías que es un público con señas de identidad definida? (por ejemplo: público arpista/profesional, público regional, público defensor de una identidad concreta, etc.)*

Mi público ha sido siempre gente amante de la música instrumental pero que agradecía textos gallegos interesantes, referencias a la tradición oral propia de Galicia y que disfrutaba de la transcripción de esa música al peculiar universo sonoro del arpa.

23/ *Según tu experiencia ¿cómo fue la recepción del arpa celta? (programadores, prensa, crítica, discografías, público, etc.)*

Creo que la receptividad fue siempre buena, aunque la audiencia a la que llegué como solista después de mi etapa en Milladoiro no fue tan grande. Me permitió sin embargo, participar en festivales europeos especializados en arpa, cosa que nunca había hecho antes.

24/ *¿Consideras que eres guardián de unas tradiciones? ¿Cuáles? (gallegas, celtas, españolas, etc.) ¿Cómo las definirías?*

En absoluto. Entiendo la tradición como algo que fluye. La transmisión oral es por definición algo cambiante que no debería ajustarse a un repertorio, como lo hace la música académica. La transmisión oral, más allá del estudio etnomusicológico, no atiende a reglas, es bastante anárquica y tiene sus días contados.

25/ *¿Consideras que has contribuido a crear una escuela de arpa celta en Galicia y España en general? Creo que he contribuido a crear una escuela de arpa, y aquí viene el asunto poliédrico de la denominación. 26/ En tus clases, ¿llamas al arpa que tocas arpa celta o de gancho? ¿y tus alumnos?*

En mis clases, les explicaba a los alumnos que iban a tocar, en principio un arco con cuerdas. Después les introducía al nombre de arpa diatónica. Después les explicaba las diferentes formas de arpas diatónicas en Europa y Latinoamérica. Después les hablaba de la tradición céltica de Galicia que se remontaba, no al período prerromano, sino al siglo XIX. Luego les hablaba de las arpas antiguas en Galicia representadas

en piedra. Les introducía en las arpas medievales y renacentistas de Irlanda y Escocia y de ahí pasábamos a la *Irish harp* y su reconversión posterior a la *neo-Irish harp*, que era lo que estábamos tocando. Al final, entendían que el arpa celta, igual que el *English Horn* o el *French Horn* no son más que denominaciones fundadas en criterios más antropológicos que musicales.

27/ *Como docente, ¿utilizas la tradición oral o escrita?*

He utilizado fundamentalmente el repertorio transcrito de la tradición oral. Como metodología he intentado evitar en lo posible la dependencia de la partitura y he intentado cultivar la improvisación por modos y progresiones armónicas.

28/ ¿Qué tipo de repertorio enseñas a los alumnos?

El repertorio transcrito de la tradición oral, transcripciones de la música trovadoresca, cantigas de amigo y Cantigas de Santa Maria.

29/ ¿Cuáles eran tus propósitos artísticos, culturales, sociales y políticos al empezar a enseñar el arpa celta? ¿Por qué? ¿Algo ha cambiado en la actualidad?

Me hubiera gustado aportar al mundo del arpa la adaptación de la música gallega de tradición oral: la música del canto y de gaita, los numerosos géneros y danzas, de gran riqueza y variedad.

30/ ¿Tienes alguna reivindicación identitaria en tu discurso artístico o pedagógico? ¿Cómo lo manifiestas?

He intentado luchar contra la uniformidad, la globalización estilística promoviendo la creación propia en la búsqueda de aportar materiales al mundo del repertorio arpístico por parte de mis alumnos y la capacidad de acompañar sin preparación previa, facilitando la improvisación y el goce.

31/ ¿Has intentado transmitir algunos valores a tus alumnos? ¿Cuáles? ¿Por qué era/es importante para tí?

He intentado transmitir que solo desde la humildad se puede uno poner en disposición de aprender, incluso de aquello que en principio no parece interesante. He intentado que el arpa, tradicionalmente individual, toque en grupo frecuentemente con otras arpas para buscar la comunión musical y el disfrute estético colectivo. *32/ ¿Crees que hay una técnica ibérica o alguna característica única en España, o en Galicia que diferencie la interpretación con el arpa celta respecto a Bretaña o Irlanda?*

El repertorio de tradición oral para gaita tiene el secreto de la característica única. Si se imita su ornamentación, sus acentos rítmicos y su fluidez tendremos un producto propio para aportar a los demás.

33/ ¿Cómo ves a los alumnos que formaste y que ahora son profesionales? ¿Consideras que tienes un legado que sigue tu línea o que han cogido otros caminos?

Sólo he formado a seis profesionales: seis mujeres y un hombre. El resto siguen tocando en grupos, pero de una forma aficionada. De las seis, una sigue en ese camino como solista, otra ha optado por la música contemporánea y orquestal para arpa de pedales, mientras que las restantes han formado un cuarteto que continúa el estilo "folk" combinando música vocal e instrumental. El alumno masculino experimenta con diferentes modelos de arpas y la música electrónica.

34/ ¿Crees que la imagen que se tiene del arpa celta en Galicia (y España en general) es distinta de la que se tiene en Bretaña (y Francia en general) o Irlanda? ¿Por qué?

Es que no sé si existe una imagen del arpa celta en Galicia. En la escuela en la que di clase siguen matriculándose una media de 20 alumnos todos los años. Pero la economía manda y en este contexto probablemente la gente no tiene tiempo para hacer consideraciones, solo estudiar lo posible e intentar ser felices compartiendo lo aprendido en las sesiones de música colectiva. Para bien y para mal, parece que el hablar de esto se ha quedado antiguo.

35/ ¿En qué escenas actuabas al empezar con el arpa celta? (festivales intercélticos, folklóricos, new age, escenarios académicos, etc) ¿Podrías completar tu respuesta con fechas y hechos que consideras especialmente significativos para tí explicando el contexto en el que se desarrollaron y el impacto que tuvieron en tu carrera?

En todos los que mencionas. Han sido 47 años de carrera y no puedo más que remitirte al curriculum de Milladoiro, en donde ejercí mi vida profesional desde 1978 hasta 2000, a mi currículum personal y al currículum de mi orquesta, SonDeSeu, en la que fui director y responsable de la sección de arpa desde su creación en 2001 hasta la actualidad.

36/ ¿En qué escenas actúas ahora con el arpa celta? (festivales intercélticos, folklóricos, new age, escenarios académicos, etc) Si procede ¿qué opinas de la evolución respecto a la pregunta anterior?

Actualmente estoy retirado de la escena.

37/ ¿Has actuado alguna vez en el marco del Festival intercéltico de Lorient?

Si, he actuado con Milladoiro varias veces, con SonDeSeu en una ocasión (2009. En la segunda de 2013 sufrí la amputación de la falange de un dedo y no pude ir) y con mi trio (agosto 2018) una vez en los conciertos dedicados al arpa.

38/ ¿Qué visión o qué opinión tienes del Festival intercéltico de Lorient? ¿Por qué? ¿Consideras que tuvo alguna influencia sobre tí? ¿En España en general?

Lorient ha tenido mucha influencia en todos los artistas que han participado varias veces. Tiene renombre internacional y es un punto importante en el currículo de todos los artistas vinculados a las músicas “étnicas” sobre todo a las de aquellos países que por una u otra razón han incluido el elemento céltico” en la construcción de su identidad.

39/ ¿Qué es la música celta para tí? (identidad, estilos, sonidos, instrumentos, procedencia geográfica, etc.)

Para mi la música “celta” es, en primer lugar una etiqueta que identificó masivamente desde la última mitad del siglo XX la evolución y el material procedente de la tradición popular de una serie de países atlánticos vinculados en un momento de su historia como comunidad cultural con pueblos y etnias de origen prerromano calificados genéricamente como celtas. No es en todo caso una definición etnomusicológica, sino algo creado para proporcionar un sello de identificación en el consumo de un gran abanico de productos al igual que se habla de música balcánica, música flamenca, afro-jazz o salsa. Los rasgos identitarios son necesariamente extramusicales y de variado carácter. Se nutren de la leyenda y la historiografía y conforman un relato que acompaña la utilización de determinados patrones melódicos, rítmicos y armónicos, así como la

adopción de algunos instrumentos que serían marcas de identidad, como la gaita, el fiddle o el arpa.

40/ *¿Qué es el arpa celta para tí? (una identidad, un término organológico, un sonido, una estética, una técnica, una comunidad, etc.)*

Para mí, fué en su momento algo que representaba un discurso que me atraía profundamente. Cuando vas más allá, te das cuenta de lo que hay detrás de cualquier juego musical: solo notas y ritmo. Como decía un gran gaitero gallego: “la música es jugar con las de arriba y las de abajo” No deja de ser un juego, como muy bien lo define la doble acepción del término “play”. Tratar de ordenar el mundo en nuestra cabeza ayuda a disfrutar lo que consumimos y por eso pensamos en el Caribe cuando escuchamos arpa jarocho, o en caballos, ganado y llanura cuando escuchamos el arpa llanera, o en danzas tribales cuando escuchamos la kora. El arpa es sólo un arpa, el elemento “celta” solo está en nuestra mente.

41/ *¿Consideras que el arpa celta es un instrumento que ya forma parte del folklore gallego? ¿Y del folklore español?*

No. El arpa céltica está asociada al folk, lo mismo que el arpa de pedales está asociada a la música clásica o académica. Si por folklore entendemos la música popular de transmisión oral, el arpa céltica no forma parte de esta tradición y su utilización en ese ámbito debe adaptarse a una serie de características musicales si no quiere verse como un “pegote” fuera de contexto.

42/ *¿Eres o has sido director de Festivales u otros eventos, asociaciones, discográfica, etc.? ¿Con qué objetivos artísticos, sociales, culturales y políticos? Si procede ¿con qué objetivos regionales, nacionales e internacionales? ¿Podrías explicar el contexto?*

He sido muchas cosas por razón de mi edad: cantautor social político a finales de los 70, fundador de Milladoiro, fundador de la Escuela Municipal de Música Folk y Tradicional de Vigo (ETRAD), profesor de arpa e *Histodia da Música Galega*, coordinador del *Arquivo Sonoro* de Galicia, fundador de *SonDeSeu*, solista de arpa céltica, creador del *Noia Harp Fest*. He trabajado casi siempre vinculado al desarrollo de la música gallega de tradición oral con una perspectiva abierta a muchos géneros.

43/ *Como precursor del arpa celta en España ¿consideras que tienes algún homólogo en otra región de España? No lo sé, seguramente habrá alguien, aparte de Emilio Cao, que utilizara el arpa cuando yo empecé, a finales de los 70, pero no lo conozco.*

44/ *Sabiendo que, en el ámbito académico, el término arpa celta es una construcción de reivindicación identitaria y que el término arpa de gancho es una consideración organológica con cuál de las dos te identificas ¿arpa celta o arpa de gancho?*

Para mí el término arpa céltica no tiene connotaciones reivindicativas sino más bien connotaciones vinculadas a la orientación del oyente sobre lo que va a escuchar. Actualmente el término está vinculado al uso del género musical “celta”. A medida que disminuye, por razones de moda y hábito de consumo, la utilización de “celta” referido a la música, también disminuye la utilidad del término. Actualmente las arpas admiten muy difícilmente el etiquetado porque su oferta es muy variada. El arpa de pedales es

un término organológico, que comparte instrumento con el término arpa clásica o académica. Pero en esa arpa se toca actualmente cualquier tipo de música. Estamos en un momento en el que los instrumentos se desembarazan de su asociación a un género determinado. La electrónica aplicada al arpa es una revolución que traslada el sonido desde las manos de arpista y *luthier* a otra dimensión en la que la calidad del sonido lo aportan los otros elementos: fonocaptosres, reproductores, software y hardware de procesamiento digital, etc.

45/ Por último ¿desearías añadir algo más en relación a la temática del artículo?

La terminología, de haberla, será más organológica que nunca. Por eso, y hablando académicamente, el arpa “de gancho” constituye un error terminológico, ya que el mecanismo que actualmente se utiliza en las arpas que no tienen pedales para variar el semitono no tiene nada que ver con el significado de la palabra “gancho”: *“m. Instrumento corvo y por lo común puntiagudo en uno o ambos extremos, que sirve para prender, agarrar o colgar algo. (Diccionario RAE)”*. En su lugar, propongo la denominación “arpa de levas”, ya que el término “leva” se ajusta mucho más al mecanismo o a los mecanismos actuales: *“f. Mec. excentrica (pieza que gira alrededor de un punto). (Diccionario RAE)”*. Esta denominación es similar a la anglosajona “lever”: *“a bar or handl that moves around a fixed point, so that one end of it can be pushed or pulled in order to control (dictionary cambridge)”*.

Anexo 3: segunda entrevista a Emilio Cao⁵

Buenas tardes Emilio. Tengo algunas dudas que quizás puedas clarificarme: cuando compraste tu primer arpa diatónica ¿conocías ya a Alan Stivell o fue más tarde que escuchaste hablar de él? Algunos autores mencionan una colaboración entre vosotros dos. ¿Podrías indicarme en qué consistió? En la prensa apareces fotografiado con un arpa eléctrica. ¿Podrías indicarme cuándo, dónde y a quién la comprastes (marca/fábrica)? Qué proyecto querías realizar con el arpa eléctrica? ¿Sabes si fuiste el primero en usar arpa eléctrica en España? Y por último: algunos profesores de la Complutense piensan que el arpa celta se trajo a España, y por consecuencia a Galicia, por la influencia del Festival intercéltico de Lorient. En Bretaña, Cuando entrevistaste a Mariannig Larc'Hantec en 2018, me dijo que los primeros conciertos de arpa celta que se dieron en Galicia (no recordaba la fecha, el lugar, ni el intérprete) fueron a cargo de una arpista bretona, y luego se desarrolló el arpa allí. En la entrevista inicial, planteé algunas preguntas respecto al Festival de Lorient y el significado que pudo llegar a tener para tí para tener un contrapunto a lo anteriormente expuesto. Como no me ha quedado del todo claro la respuesta, reformulo la pregunta:

¿Consideras que el Festival intercéltico de Lorient tuvo alguna influencia sobre tí en algún momento?

Hola Camille, mi primera aproximación al arpa no tiene nada que ver con Stivell, siempre me encantó la pequeña arpa de regazo del pórtico de la gloria. A comienzos de los años 70, visité en algunas ocasiones al Padre Calo, un cura que llevaba la cátedra de musicología de la universidad de Santiago de Compostela, él me pasó algún plano e intenté que alguien me hiciera una pero con poco éxito. En esa misma época por casualidad encontré a la venta un arpa de segunda mano en A Coruña y la compré. Yo alternaba la música psicodélica con mis comienzos autodidactas con el arpa. Años después cuando pude grabar mi primer vinilo *Fonte do Araño* algunos de los músicos que tocaban conmigo (Antón Seoane y Pepe Ferreirós) visitaron a Stivell en Bretaña y le pidieron que escribiera algo para presentar mi primer vinilo, y él lo hizo muy amablemente, yo no lo conocía personalmente y aunque había oído algo de su música de manera esporádica, ya antes había yo comenzado a hacer mis propias composiciones. Años más tarde conocí a Stivell porque los dos estábamos en la misma discográfica.

Continuará...

Nunca tuve ningún proyecto musical con Stivell, aunque durante años nos veíamos con frecuencia. No recuerdo ver ningún concierto de arpa en persona en los primeros años 70, de hecho cuando grabé mi primer disco nunca había visto a nadie tocar el arpa, exceptuando algún concierto de música clásica en tv.

⁵Esta segunda entrevista se ha realizado en mayo de 2022 por intercambio de mensajes por Whatsapp. Se exponen aquí en el orden estricto de envío y recepción.

No considero tener influencias del festival de Lorient, en aquellos tiempos yo escuchaba a King Crimson, Genesis...aunque también escuchaba a gaiteros gallegos. Muchos años después (2005 +o menos) hice dos o tres conciertos en el Festival de Lorient, pero yo ya había grabado unos cuantos discos.

Saludos!!!

Anexo 4: segunda entrevista a Rodrigo Romani⁶

Buenas tardes Rodrigo, tengo unas dudas que quizás me puedes aclarar: cuando te compraste tu primer arpa, ¿conocías personalmente a Emilio Cao o es que conocías su propuesta artística? ¿Habeís tenido algunos encuentros artísticos o algún tipo de intercambio relevante en algún momento?

Emilio y yo junto con otro compañero, Antón Seoane, hiciéramos algunos conciertos juntos, como solistas, no como trío, pero nos acompañábamos mutuamente. Éramos lo que hoy se llama "cantautores", allá por los años 75 y 76. Nos acompañábamos con guitarras. El se fué a un viaje largo y dejamos de tocar juntos. Unos meses después él comenzó con el arpa, creo que fué en el 76 y yo comencé después. Su primer disco salió en 1977 y el primer disco de Milladoiro, en el 79.

⁶ Esta segunda entrevista se ha realizado en mayo de 2022 por intercambios de mensajes por Whatasapp. Se exponen aquí en estricto orden de envío y recepción.

Anexo 5: entrevista a Lorena Reinaldo Lusquiños, *luthier* de arpa e instrumentos de cuerda pulsada⁷

1/ *¿En qué año empezaste a construir arpas? ¿Por qué?*

Empecé a construir arpas en el año 2000 más o menos. Primeramente porque me matriculé en clase de arpa, de arpa céltica y hacerme un arpa era la opción que veía más viable para poder tener yo un arpa. Porque por aquel entonces y siendo estudiante no iba yo a poder conseguir un arpa fácilmente. Entonces en la misma escuela, al mismo tiempo que aprendía a tocar, había la opción de matricularse en un taller de *luthería* (*luthería* antigua en este caso) de construcción de instrumentos antiguos y se hacían arpas célticas. Y bueno, allí empezó todo.

2/ *¿Dónde?*

Yo estudié en lo que era la antigua escuela de artes y oficios de Vigo en el aula de *luthería* antigua.

3/ *¿Cuáles son Las características técnicas de tus arpas? (Número de Cuerdas y material, palancas, patas, etc)*

Normalmente las construyo de 34 cuerdas aunque a veces te las piden también de 36 pero eso es más inusual, o de 27 cuando se tratan de arpas para niños o de segundas arpas para personas que ya tocan un arpa grande. Uso cuerdas de fibra de carbono porque me parece un material con un timbre muy agradable al oído y es un material super estable y duradero. Igual [para] las primeras arpas que hice hace 20 años no usé este tipo de cuerdas pero una vez que las descubrí, ya no volví a usar otra cosa. Trato de usar siempre maderas nobles. Si son maderas que se producen aquí nacionales pues mucho mejor a que sean importadas. Trato de evitar siempre el uso de maderas tropicales siempre que puedo y bueno en las arpas no suelen usarse ese tipo de maderas. Las palancas que uso son las mismas llaves semitonales que las arpas Camac. Son unas llaves que funcionan muy bien: rápidas al cambio, resistentes y muy bien. Sobre las patas, normalmente no hago ... osea tienen unas patas no demasiado altas porque me horroriza un poco esas arpas que veo así con la pata larga. No sé, quedan un poco extrañas. Cuando hago arpas pequeñas pues son para apoyar sobre mesas o para llevar colgadas en la espalda pero vamos, que el tema de las patas esas así largas o pata así imitando formas de animales que tengo visto alguna vez me horrorizan bastante.

⁷ Esta entrevista se realizó el mes de mayo de 2022 por Whatsapp. Primero lanzamos las preguntas por escrito y luego Lorena Reinaldo contestó en sucesivas notas de audio. Si hemos realizado una transcripción escrita de las notas de audio bastante fiel al discurso original, sí es verdad que hemos omitido las repeticiones de palabras y los marcadores de duda propios del lenguaje oral. el que ofrezca yo. Y bueno, puede ser muy variopinto la verdad. Pues están por un lado los motivos célticos estos, los típicos triskeles y eso, que tampoco es lo que más me gusta pero bueno si me lo piden lo hago. Después también ... formas de la naturaleza pues puedo poner mariposas, hojas, no sé...una estética muy orgánica como te comentaba.

4/ *¿Cuáles son las características estéticas de tus arpas? (Formas, símbolos, significado...)*

Tengo un gusto bastante minimalista a la hora de diseñar y de construir entonces no tiendo nada a lo recargado. Trato de que sean instrumentos estéticos, con una estética orgánica, o sea baso toda la belleza del instrumento en la belleza de la madera, del veteado. Trato de no usar tintes porque realmente pienso que es un elemento que tampoco ayuda a destacar la belleza de la madera. Entonces pues eso, es una estética muy natural diría yo. Minimalista, natural y orgánica. Todas las arpas están personalizadas con algún motivo ornamental que puede ser el que me pida la persona que está encargando el arpa o puede ser

5/ *¿Llamas a tus arpas « arpa celta » o « arpa de palancas » u otro?*

A las arpas que construyo las llamo normalmente en las exposiciones no y eso que siempre hay que poner el cartelito, son arpas célticas, celtas. Pero el término que más uso es céltico la verdad, céltica.

6/ *Cuando empezaste, ¿te inspiraste en algún modelo existente? ¿Cuál?*

Te tengo que decir que cuando empecé, el arpa que me sirvió así un poco de inspiración es el arpa Dusty, americana, porque en la escuela donde estudié había allí una y bueno, con un muy buen sonido y una estética muy ... que me gustaba, vamos. Entonces las primeras arpas que hice, no es que tuvieran el mismo diseño pero sí que estuvieron un poco basadas en esa línea. Incluso las cajas de resonancia con la forma cuadrada, o sea, con el fondo cuadrado, porque hay el modelo Salvi este de caja redondeada por detrás, de fondo redondeado pero no, yo siempre las construí con el fondo plano digamos. O sea laterales y fondo plano. Y sí. Modelo Dusty. Son arpas americanas.

7/ *¿Dónde, cuándo y con quién aprendiste el oficio?*

Aprendí el oficio como te comentaba en la escuela de artes y oficios de Vigo. Mi profesor fue Ramón Casal. Como te dije antes, empecé allí para construir mi propia arpa. La verdad es que nunca pensé que continuaría y que me dedicaría desde hace 24 años, creo, a la construcción de instrumentos musicales. Pero al que más [me dedico es] al arpa céltica. Tengo que apuntar también que a parte de esto me formé en un ciclo de grado medio de diseño y fabricación de mueble a medida pues para aprender a trabajar un poco con máquinas y perderle miedo un poco qsúi al oficio. Y después también tengo bastante formación autodidacta. O sea en esto hay mucho que investigar y mucho que hacer por cuenta propia.

8/ *En Galicia ¿en qué orden consideras que fue la aparición del arpa celta?: ¿fueron los luthiers primero o los arpistas?*

Yo creo que en este caso, empezaron antes los arpistas. En Galicia, ya por el año setenta y pico, Rodrigo Romaní es componente del grupo Milladoiro y con otro arpista, Emilio Cao, fueron los pioneros del instrumento: Yo creo que por aquel entonces en Galicia, vq,os; muy poca gente había visto un arpa delante y gente que la construyera pues mucho menos. Pienso que no me equivoco. O sea que primero el instrumento [los arpistas] y después los constructores.

9/ *¿Has hecho alguna modificación técnica sobre el instrumento desde que empezaste? Si sí, ¿te lo pidió algún arpista?*

A la hora de construir un instrumento, siempre las estás haciendo aunque sean pequeñas. A veces viene un músico o música con las ideas muy claras, sabe lo que quiere y qué instrumento va a tocar y sí que te pide pues igual: mayor dimensión en la caja de resonancia, o una caja de resonancia un poco más estrecha. Si que se hace. No es lo más común. Yo normalmente parto ya de mis modelos preconcebidos, pero sí que hay modificaciones técnicas, claro que sí, y pienso que debe haberlas.

10/ *¿Consideras que el arpa celta es un instrumento del folklore gallego o consideras que ha sido «importado»?*

Bueno sobre si el arpa céltica es un instrumento gallego o importado de fuera a ver no sé. En la Edad Media, en los pórticos de la catedral de Santiago y de Ourense aparecen instrumentos musicales y entre ellos el arpa, osea que pienso que sí, que antes. Y que después posteriormente sí que se adoptó como el instrumento venido de la cultura escocesa o bretona, también, y se adaptó aquí a nuestra música folk o tradicional como queramos llamarle, ... a la música folk más bien.

11/ *¿Cuántas arpas fabricas al año y cuánto tiempo tardas para construir una? (aproximadamente)*

¿Cuántas vendes? (aproximadamente) ¿quienes son tus clientes? (Profesionales, alumnos, gente de la región o de fuera, etc) ¿Funcionas por encargo, como en Bretaña?

Fabrico una media de 6-7. Igual no todas se venden en ese mismo año, pues en un año bueno se pueden vender pues 5 o alguna más. Pero bueno, así en los últimos años digamos que la cosa está un poco más parada.

El tiempo que tardo en construir un arpa puede ser una media de 2 meses más o menos. Después hay que tener en cuenta que también un mes más a parte es para que el arpa establezca la afinación antes de colocarle las llaves semitonales. Entonces me paso un mes afinándola diariamente, incluso varias veces al día para que la madera estire lo suficiente, las cuerdas se estiren y poder colocarle al cabo del mes las llaves semitonales.

Mis clientes son mayormente alumnos que están estudiando arpa, arpa céltica. Mis clientes son también alumnos que estan estudiando arpa clásica y que empiezan tocando el arpa céltica, porque tengo también un servicio de alquiler de arpas, entonces pues empiezan tocando las célticas. Y algún profesional que viene a encargar un arpa también, claro. Aunque tampoco hay tanta gente que se dedique a tocar profesionalmente. Pero sí, un poco de todo pero mayormente alumnos. Alumnos que pueden ser niños y adultos. Muy diferentes.

Normalmente funciono por encargo pero lo que sí es cierto es que a veces pues en momentos que está así la cosa un poco parada, yo sigo construyendo y sí que quedan arpas en stock que después se acaban vendiendo y con más facilidad. Porque claro, viene alguien por el taller y te dice cuánto tiempo tardás y le tienes un arpa que se la

puedes entregar ya casi al momento, pues eso también es una ventaja si no tienen que esperar por ella, pues que resulta mejor.

12/ Además de luthier de arpa, ¿eres arpista? ¿Quién fue tu profesor si es que lo tuviste?

Sí. Además de constructora de arpas, trato de ser arpista, sí. Como te comentaba llevo tocando pues eso, desde el noventa y ocho. Mi profesor fue el gran arpista Rodrigo Romani, ex-componente del grupo gallego Milladoiro: un profesor como la copa de un pino y un músico como la copa de un pino. Osea que me siento afortunada a la hora de formarme como arpista.

13/ ¿Construyes otros instrumentos además del arpa?

Pues sí. A parte de arpas construyo otros instrumentos de cuerda. Siempre cuerda pulsada no cuerda frotada: guitarras, bouzoukis, guitarras acústicas, guitarras clásicas, también alguna vez hice algún ukulele, mandolina, todo lo que es cuerda rasgada.

Anexo 6: entrevista a Luis Martínez Pérez *alias* Luis Martíns, *luthier* de arpa⁸

Primera entrevista

1/ *¿En qué año empezaste a construir arpas? ¿Dónde? ¿Por qué? Cuando empezaste, ¿te inspiraste en algún modelo existente? ¿Cuál? ¿Dónde, cuándo y con quién aprendiste el oficio?*

Empecé yo creo que sobre el año 95, junto con Lorena Reinaldo. En aquel entonces éramos pareja. Empezamos muy jovencitos e hicimos un ciclo de ebanistería en Pontevedra y al mismo tiempo, por las tardes empezamos "luthería antigua" con Ramón Casal, en la Universidad Popular, ahora "E-Trad" durante cuatro años. Al segundo año nos apuntamos en arpa con Rodrigo Romaní durante otros cuatro años, e hicimos nuestra primer arpa basándonos en una Dusty de 32 cuerdas y algunas más que había en clase que había hecho Ramón Casal. A partir de ahí empezamos a tener encargos de nuestros propios compañeros de clase. Con Lorena trabajé hasta 2010 más o menos. Ella lo sabrá mejor.

2/ *¿Cuáles son las características técnicas de tus arpas? (Número de Cuerdas y material, palancas, patas, etc) ¿Cuáles son las características estéticas de tus arpas? (Formas, símbolos, significado...) ¿Llamas a tus arpas «arpa celta» o «arpa de palancas» u otro?*

Respecto a las características no sé qué decirte. Creo que siempre estoy experimentando con detalles diferentes o diseños totalmente distintos. Las [arpas] "célticas" [las fabricaba] con llaves al principio truitt y más tarde Camac. El número de cuerdas [de las célticas puede ser] desde 34, 33, 32, 27, 25. Siempre desde un do en la cuerda más grave: Y [las arpas] medievales [que fabrico pueden ser] de 21, 20 y 17 cuerdas. También hice una barroca de doble orden. [Trabajé] también con distintas separaciones de cuerdas, tensiones... Quizás lo más característico y lo que más busco [al construir arpas] es un sonido potente y [unos] instrumentos ligeros y compactos.

3/ *En Galicia ¿en qué orden consideras que fue la aparición del arpa celta?: ¿fueron los luthiers primero o los arpistas?*

-

4/ *¿Has hecho alguna modificación técnica sobre el instrumento desde que empezaste? Si sí, ¿te lo pidió algún arpista?*

⁸ Esta entrevista se realizó por Whatsapp durante el mes de mayo de 2022. Primero lanzamos las preguntas por escrito y luego Luis Martíns nos contestó por escrito en mensajes sucesivos. Al recibir las respuestas, reorganizamos el orden original de trece las preguntas con el fin de dejar intactas las formulaciones del entrevistado.

En esta entrevista, las respuestas marcadas por un guión intermediario señalan la ausencia de respuesta.

Sobre su nombre, Luis Martíns nos explica: "En mi dni pone Luis Martínez Pérez, pero utilizo tanto como músico como como luthier "Luis Martíns" ya que es el apellido real de mi bisabuelo, que era portugués, y al que castellanizaron su nombre durante el franquismo"

Algún "invento" sí que tengo. Lo más relevante para mí es una eléctrica de 29 cuerdas que tiene un diapasón sin trastes en la columna y cuerdas de bajo. Como soy zurdo me va muy bien para tocar como un bajo *fretless* y funciona genial. Además, pesa muy poco porque la hice de madera muy ligera recubierta de fibra de vidrio con resina epoxi. También suelo orientar las tapas de forma oblicua, ya que las suelo hacer macizas de cedro rojo o abeto y de este modo, evito problemas en la base.

5/ *¿Consideras que el arpa celta es un instrumento del folklore gallego o consideras que ha sido «importado»?*

-

6/ *¿Cuántas arpas fabricas al año y cuánto tiempo tardas para construir una? (aproximadamente) ¿Cuántas vendes? (aproximadamente) ¿quienes son tus clientes? (Profesionales, alumnos, gente de la región o de fuera, etc) ¿Funcionas por encargo, como en Bretaña?*

Casi siempre trabajo por encargo, muchas veces hago arpas para mí y después las alquilo o las vendo de segunda mano. Eso me permite experimentar. De media hago entre tres y cinco harpas [*sic.*] al año: Tardo mucho en hacerlas debido a que no produzco en serie y también, le dedico tiempo a tocar y tengo dos hijos. Mis clientes suelen ser profesionales y también alumnos, de aquí y de fuera.

7/ *Además de luthier de arpa, ¿eres arpista? ¿Quién fue tu profesor si es que lo tuviste?*

-

8/ *¿Construyes otros instrumentos además del arpa?*

También hice otros instrumentos como guitarras clásicas, flamencas acústicas, bouzoukis... Pero ya hace unos años que estoy centrado en las arpas.

Segunda entrevista

1/ *En Galicia ¿en qué orden consideras que fue la aparición del arpa celta?: ¿fueron los luthiers primero o los arpistas?*

No tengo ni idea, la verdad..lo siento.

2/ *¿Consideras que el arpa celta es un instrumento del folklore gallego o consideras que ha sido «importado»?*

Tal como es en la actualidad claramente importado, pero por otro lado encaja muy bien en el folklore, porque seguramente algún día formó parte de él y no se trata más que de un retorno.

3/ *Además de luthier ¿eres arpista?*

Si, por temporadas soy un poco más arpista y otras más *luthier*.

Anexo 7: entrevista a David Miguélez Silva, *luthier* de arpa e instrumentos de cuerda pulsada⁹

1/ *¿En qué año empezaste a construir arpas? ¿Por qué?*

Comencé mis estudios de *luthería* antigua en el año 2002 y acabé en el 2008. En el año 2012 monté mi propio taller. Esta pregunta es un poco enrevesada ya que conlleva muchas historias así que intentaré resumir⁹². Siempre me llamarón la atención los oficios artesanales, antes de empezar a construir arpas ya había hecho algún curso de cuero y disfrutaba mucho realizando piezas con este material, el cuál sigo trabajando hoy en día. Por otra parte tengo un gran amigo, que conocí cuando yo tenía 14 años, que era y es muy bueno tocando instrumentos y con él aprendí a tocar percusión y algo de guitarra. Gracias a él conocí la existencia de la Escuela de Artes y Oficios. Imagino que al unir estas dos cosas, (los oficios artesanales y la música), y el tener la escuela de *luthería* relativamente cerca me empecé a interesar por la construcción de instrumentos, especialmente de cuerda pulsada. Así que en el año 2002 me matriculé en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo, en clases de Arpa para ir aprendiendo a tocar y al mismo tiempo estudiaba un Ciclo Superior dedicado al diseño por ordenador (AutoCad) y construcción de muebles fabricados en madera.

2/ *¿Dónde?*

Aprendí a construir y a tocar arpa en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo. Actualmente se llama EMAO (Escuela Municipal de Artes e Oficios)

3/ *¿Cuáles son las características técnicas de tus arpas? (Número de Cuerdas y material, palancas, patas, etc)*

El número de cuerdas depende de lo que me encarguen pero las que más suelo construir son de 34 cuerdas, las cuerdas que uso son de FluoroCarbono, las cuáles tienen un sonido muy bien definido, para mí mil veces mejor que el nylon. La madera que suelo usar es el Arce o el Nogal para la Consola – Columna y para la caja armónica. La tapa armónica la hago siempre con Cedro Rojo y en ocasiones con Abeto. En cuánto a las llaves (levers) suelo usar Camac, son las mejores para mi gusto.

4/ *¿Cuáles son las características estéticas de tus arpas? (Formas, símbolos, significado...)*

Con esta pregunta me acuerdo de Vicente La Camera (arpista Canario), que me compró un arpa hace unos años y que decía, con mucho acierto, que mis arpas se parecían a un Cisne, por la forma curvada de la Consola-Columna. A su arpa le llamó *Swan* y con su permiso adopté el nombre para ese modelo de arpa “Swan 34”. También tengo otro modelo al que llamo “Owl 34” por la forma de la caja armónica que es más abombada. La idea de asociar las aves y las arpas me pareció fascinante. En algunas ocasiones las

⁹ Esta entrevista se realizó por Whatsapp el mes de mayo de 2022. Primero lanzamos las preguntas por escrito y luego David Miguélez nos contestó por escrito con un archivo pdf.

decoro con piezas de marquetería que suelen ser motivos celtas o tribales, o lo que me pida el cliente.

5/ *¿Llamas a tus arpas « arpa celta » o « arpa de palancas » u otro?*

Las defino como Arpas Celtas.

David Miguélez se refiere a la pregunta *¿Por qué?* 6/ *Cuando empezaste, ¿te inspiraste en algún modelo existente? ¿Cuál?*

En principio más que la estética me importó mucho el sonido y el peso, y a medida que las iba haciendo más ligeras también aumentaba el volumen, ya que la madera además de vibrar también absorbe el sonido. Es decir, a menor peso mayor volumen. La parte estética vino después, algunos detalles que iba viendo en otras arpas y que me gustaban las fui adaptando a mi gusto personal.

7/ *¿Dónde, cuándo y con quién aprendiste el oficio?*

Mi profesor de *Luthería* fue Ramón Casal, en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo.

8/ *En Galicia ¿en qué orden consideras que fue la aparición del arpa celta?: ¿fueron los luthiers primero o los arpistas?*

Pues a mi parecer en Galicia fueron primero los arpistas, sobre todo Rodrigo Romaní y Emilio Cao en los años 70/80 antes que los *luthiers*. Casi todos los *luthiers* gallegos que conozco de arpas u otros instrumentos salieron de la misma escuela que yo, sobre los años 90 en adelante.

9/ *¿Has hecho alguna modificación técnica sobre el instrumento desde que empezaste? Si sí, ¿te lo pidió algún arpista?*

Los modelos que hago hoy en día poco tienen que ver con la primera arpa que hice en la Escuela de *Luthería*. De las primeras cosas que recuerdo que me parecían muy importantes era el peso del arpa, llevarla a clase era un esfuerzo sobrehumano, así que cambié el diseño, hice planos nuevos para quitar el máximo de madera posible sin afectar a la estructura que tiene que aguantar mucha tensión. Dejé el nylon y me pasé al fluorocarbono en el material de las cuerdas. Una gran diferencia. En principio, en mi primera arpa usé unas llaves americanas llamadas "Truit" pero en cuánto conocí las llaves Camac me convencieron su diseño y funcionamiento, así que también me pasé a Camac. En fin, como dije, lo que hago hoy en día nada tiene que ver con mi primera arpa que hice en la Escuela. Pasé de los casi 20kg de instrumento a 8,5 Kg, de las cuerdas de nylon al fluorocarbono, de las llaves americanas a las Camac y de una estética robusta, casi medieval, a una estética mas dinámica y ligera.

10/ *¿Consideras que el arpa celta es un instrumento del folklore gallego o consideras que ha sido « importado »?*

No considero al arpa un instrumento tradicional gallego como pueda ser la gaita, pero sí que se ha introducido de una manera bastante orgánica y con buena aceptación. El

hecho de adaptar nuestra música tradicional al instrumento creo que Rodrigo Romaní fue el pionero.

11/ ¿Cuántas arpas fabricas al año y cuánto tiempo tardas para construir una? (aproximadamente)

¿Cuántas vendes? (aproximadamente) ¿quienes son tus clientes? (Profesionales, alumnos, gente de la región o de fuera, etc) ¿Funcionas por encargo, como en Bretaña?

El tiempo de fabricación de un arpa ronda los dos meses y otro mes para el montaje y afinación. Es decir, tres meses mínimo para que el arpa empiece a sonar afinada. El número de venta de arpas anual es muy relativo, muchas personas empiezan alquilando y luego dan el paso a la compra. No sabría decirte un número exacto. El tipo de cliente, desde padres que compran o alquilan para sus hij@s a arpistas que ya buscan algo en concreto y me encargan sabiendo lo que quieren. Tanto personas de aquí de la zona, como personas de fuera de Galicia, Canarias, Jaén, Ponferrada, etc.. Funciono por encargo, pero siempre suelotener algunos modelos hechos para que se puedan probar, y muchas veces si les convence se llevan el modelo ya fabricado y no tener que esperar los tres meses.

12/ Además de luthier de arpa, ¿eres arpista? ¿Quién fue tu profesor si es que lo tuviste?

Si, también toco arpa pero no profesionalmente. En principio fui a clases porque me parecía totalmente necesario saber tocar, por lo menos algo, ya que construir arpas y no saber tocarlas me parece incompleto. A medida que fui aprendiendo a tocar me pareció un vicio y me eché más años de los que pretendía en principio. Aprender a tocar me ayudó a conocer muchos detalles importantes en la construcción, y diría que hoy mis arpas no serían las mismas si no hubiera aprendido a tocar. Mi profesor fue Rodrigo Romaní los dos primeros años. Luego Rodrigo dejó de dar clases y los seis años siguientes mi profesora fue Begoña Riobó (violinista, arpista y una gran profe).

13/ ¿Construyes otros instrumentos además del arpa?

Sobre todo me centro en la cuerda pulsada, arpas celtas, liras, guitarras o lo que me encarguen.

Anexo 8: "Ida y vuelta a Bretaña, por favor". Entrevista a Mariannig Larc'hantec realizada por Camille Levecque para la newsletter de la asociación española de arpistas AEDA nº. 7 del mes de abril del año 2019¹⁰

ENTREVISTA

Ida y vuelta a Bretaña por favor por Camille Levecque

Hace poco me he topado con una de las figuras más reconocidas del mundo del arpa en Francia. Se trata de la señora Mariannig Larc'hantec. Formo parte del movimiento que vio nacer hace 65 años la tradición del arpa celta en Francia. Os dejo unos extractos de la entrevista que le he hecho en Lorient el pasado mes de diciembre de 2018.

I/ Mariannig aprendiz, o el nacimiento del arpa celta en Francia.

Situémonos en el contexto socio-histórico en el que Mariannig empezó el arpa:

“Desde la revolución francesa, París había operado un genocidio cultural de gran envergadura en Bretaña, atacando el idioma, el vestuario, las costumbres y enfrentando generaciones de bretones entre ellas.

Después de la segunda guerra mundial, los bretones que vivían en París, reivindicaban su identidad. Los intelectuales y artistas decidieron tomar los instrumentos de música como armas para combatir contra el gobierno. El arpa celta reviste un significado muy especial en los espíritus celtas. Efectivamente, en Irlanda, cuando los ingleses ocuparon la isla bajo el reino de Elisabeth I, las arpas fueron quemadas al ser el símbolo de la resistencia frente al ocupante. Por esta razón, en París en los años 50, el arpa resulto ser el instrumento idóneo para apoyar la reivindicación de identidad de los bretones.

En 1953, el primer arpa celta de Francia nace, en la cocina del padre de Alan Stivell. El señor Cochevelou (padre de Stivell) había concebido este instrumento a partir de unos planes existentes, con la esperanza de que su mujer lo tocara. Finalmente es el hijo quien lo tocará. Alan tiene 9 años y es scout en los scouts bretones de París donde toca en el Bagad (banda de gaitas). Trae allí el arpa con el fin de tocar música bretona con ella.

En Abril de 1953 los Scouts bretones de París traen a una profesora de arpa: Denise Mégevand, una alumna de Lily Laskine, que acaba de obtener su “Prix de Paris”. Denise no conoce el instrumento dado que siempre ha tocado arpa de pedales. Tampoco esta familiarizada con el repertorio bretón del que le habla el autoritario señor Cochevelou, para que lo adapte al arpa de su hijo. Es entonces cuando Denise Mégevand participa en la creación de un repertorio para el arpa céltica a partir de lo que le canta el señor Cochevelou.”

¹⁰ Esta entrevista se realizó en otoño de 2018, en el domicilio de la arpista en Lorient. Corregimos aquí el dato facilitado por Mariannig sobre la fecha del primer festival de música celta celebrado en España (1985 según Mariannig), pues la primera edición del festival de música celta más importante de España, el Festival de Ortigueira, se celebró en el año 1978 Véase "Historia del festival". *Festival de Ortigueira*. Página web oficial del festival. En línea < <https://festivaldeortigueira.com/es/historia-del-festival/> > [última consulta: 23-05-2022],

II/ Mariannig creadora

“Como joven profesora, llegada de París a Bretaña, si quería que la aventura durase, tenía que convencer a los bretones, así como al mundo musical e intelectual de que este instrumento era indispensable.

Respecto a la composición, tuve que inventar un gesto musical adaptado al arpa celta. Mis conocimientos académicos junto con mis orígenes bretones, me permitieron construir un lenguaje que incluía 2 mundos: el de la música seria y el de la música tradicional. Tenía que componer y escribir para 30 alumnos dado que en esta época no existía repertorio para el instrumento salvo algunas composiciones de Denise Mégevand, o composiciones de la Telenn Bleimor. Hay que recordar que tampoco había fotocopiadoras, lo cual complicaba mucho el acceso a la música.

Mi orgullo como compositora es haber tenido algunos encargos de ciudades como Quimper, donde Dominig Bouschaud [el autor de Arpa de Oro y el panorama del arpa] creo “Baleadenn an ene” para corno inglés, arpa celta, y ensamble de cuerdas. O “La suite du Ponant” que compuse para el conservatorio de Nantes y que fue creada por Jakez François.”

Hablando con Mariannig, descubrí “Galaad” y “Escalibur”, 2 obras inspiradas por la leyenda del rey Arturo que están teniendo una hermosa trayectoria por sus cualidades expresivas y pedagógicas. Están editadas en las ediciones Mi bémol y Camac y han sido grabadas por François Pernel en el CD titulado “A l'Aube de la harpe celtique” (al alba del arpa céltica). La lista detallada de las composiciones y transcripciones de Mariannig Larc' hantec para arpa celta esta disponible en : <https://marianniglarchantec.wixsite.com/harpeceltique/bibliographie>

III/ El arpa celta, el Festival intercéltico de Lorient, y Vigo.

En febrero de 1982, el director del conservatorio regional de música tradicional de Ploemeur, Jean Pierre Pichard, quiere integrar el arpa celta dentro de la oferta educativa y contacta con Mariannig. Entonces, el señor Pichard es también director del festival intercéltico de Lorient.

“ En éste entorno masculino y cerrado, mi único alivio era que el Director se interesaba al arpa celta porque era consciente de que este instrumento, le permitiría desarrollar el festival, abriendo lo que era entonces un torneo de bandas de gaitas (Bagadous) a nuevas disciplinas.”

Es así que Jean Pierre Pichard introduce el arpa celta en muchos de los eventos que organiza. Hasta crea una exposición sobre el arpa, apoyándose sobre los conocimientos de Mariannig. La exposición de Lorient viaja a África y en 1984 llega a España, a Vigo.

Ese año, España organiza su primer festival intercéltico, cuya iniciativa fue de Lisardo Lombardía, el actual director del festival intercéltico de Lorient. Quería que el arpa fuese representada en el festival. Por este motivo incluyo la exposición en el evento y programo el primer concierto de arpa celta en la catedral de Vigo. Las arpistas eran Mariannig y Anne Le Signor, la actual profesora de Saint Maló.

Después de este festival, las bandas de gaitas surgieron de nuevo en España y se produjo el mismo fenómeno que en Bretaña 35 años atrás: un nuevo florecer de la música celta.

A mi personalmente, me gustaría conocer cuales fueron las consecuencias directas de aquel festival respecto a la presencia del arpa celta en España. Quizás los arpistas y lutieres de Galicia sepan algo al respecto. Sigo con la historia. Volvamos a Francia.

IV/ El arpa céltica entra en el conservatorio: la convergencia de dos mundos.

En 1985, las subvenciones del estado para los conservatorios de música tradicional se cortan. Forma parte del plan de autonomía de las regiones. Mariannig que ya era entonces la responsable del departamento pedagógico del conservatorio de música tradicional de Ploemeur dispuso del tiempo justo, antes de que se cerrase la escuela, para participar a la elaboración del Certificado de Aptitudes de música tradicional. Es la máxima titulación nacional que se puede tener en pedagogía, para un profesor de conservatorio en Francia. Es un hecho particularmente relevante porque hasta entonces, solo se podía obtener la titulación con un instrumento clásico. Lo que significa que solo se impartían clases con instrumentos clásicos en los conservatorios.

Allí va un tema que sería interesante tratar en otra ocasión: la legitimidad de las músicas tradicionales y actuales en las enseñanzas en conservatorio. Parece que el Jazz y la música barroca ya la tienen, pero sigue costando aceptar las otras dos.

Volvamos a nuestra historia: El alcalde de Lorient de esa época, el Señor Le Drian, elabora un plan de salvamento para 5 profesores (no hay dinero para más), como señal de gratitud por la labor realizada en torno a la música celta y al festival intercéltico de Lorient que dio su fama internacional y un resplandor económico a la ciudad. Es así que se integran dos arpistas celtas, 2 gaiteros y un batería escoses al equipo pedagógico del conservatorio regional de música de Lorient, destinado inicialmente exclusivamente a las enseñanzas de la música clásica. Os podéis imaginar el tipo de problemáticas que supuso aquel acontecimiento.

Hoy en día, el conservatorio regional de música y de danza de Lorient tiene dos clases de arpa: una de arpa clásica, y otra de arpa celta.

En Francia, las otras clases dobles se encuentran en Vannes, Nantes y Brest, siendo todas estas ciudades de la antigua región de Bretaña. Estos conservatorios tienden así, maravillosos puentes entre ambos instrumentos y repertorios.

Los alumnos formados en los principios de esta aventura han cogido el relevo y hacen vivir al instrumento en todo Francia. Algunos nombres son: Florence Jamain, Mael Lhopiteau, Anne Postic, Clotilde Trouillaud, Hoëla Barbedette, Tristan Le Govic y Nikolaz Cadoret por nombrar algunos.

V/ Fin de trayecto.

Si he conocido a Mariannig Larc'hantec es gracias a la actual profesora de arpa clásica del conservatorio de Lorient, Anne Fyard, a quien he tenido el privilegio y el honor de sustituir a finales de 2018. Sabiendo que tenía dificultades para alojarme durante la sustitución, me puso en contacto con Mariannig, quien me abrió generosamente las puertas de su casa y compartió conmigo un pedacito de la historia del arpa.

Anexo 9: etapas de invención de la *harpe celtique*⁹⁵

- 1935/1947: Gildas Jaffrennou construye su primer arpa en Bretaña
- Motivaciones: reivindicación de la identidad bretona e influencia druídica 600 arpas construidas aproximadamente
- 1950: Gildas Jaffrennou publica sus investigaciones y planos de construcción 500 ejemplares imprimidos
- 1953: Georges Cochevelou (padre de Alan Stivell) construye su primer arpa en París Motivaciones: reivindicación de la identidad bretona
- Menos de 10 arpas construidas
- Martin-*Luthier* empieza a construir arpas de levas para responder a la demanda de la Telenn Bleimor
- 1970: Aoyama produce arpas de levas de manera industrial, inspiradas en los planos de Jaffrenou
- Motivaciones: comerciales
- 1976: Joël Garnier (Camac-Harpes) produce sus primeras arpas en kit.
- Motivaciones: comerciales
- 1980: Camac-Harpes se especializa en la fabricación semi-industrial de arpas de levas Motivaciones: comerciales
- Salvi empieza a interesarse por las arpas de levas Motivaciones: comerciales
- 1996-2000: Lorena Reinaldo y Luis Martíns construyen sus primeras arpas de levas en Galicia¹¹

¹¹ La *harpe celtique* inventada en los años cincuenta, es el modelo que sirvió de base al desarrollo semi-industrial del arpa de levas actual. Véanse HASCOUËT, François. "Gildas Jaffrennou". *La Lutherie*. Guer (Morbihan), Éditions de la Tannerie, Collection la harpe des celtes, 2008, pp. 6-9; ZIL. "Joël Garnier". *La Lutherie*. Guer (Morbihan), Éditions de la Tannerie, Collection la harpe des celtes, 2008, pp. 11-13; MORGANT, A. "L'épopée..."; STIVELL, A. y VERDIER, J.N. *Telenn...*; LARC'HANTEC, M. *La Harpe...*; DEVALE, C. "Lever harps"... Habría que investigar si hubo *luthiers* que construyeron arpas de levas antes en Galicia.