

Enrique X. Macías y Rompente (1976-1986): performances de música y poesía

MARÍA DEL CARMEN LORENZO VIZCAÍNO Y ZÓSIMO LÓPEZ PENA

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1)

Palabras clave:	Enrique X. Macías, Rompente, performance, interdisciplinariedad, música contemporánea, poesía
Keywords:	Enrique X. Macías, Rompente, performance, interdisciplinarity, contemporary music, poetry

Cita recomendada:

Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen y López Pena, Zósimo. 2025. "Enrique X. Macías y Rompente (1976-1986): performances de música y poesía". *Cuadernos de Etnomusicología* N°20(1): pp. 113-138. <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>

ENRIQUE X. MACÍAS Y ROMPENTE (1976-1986): PERFORMANCES DE MÚSICA Y POESÍA

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno y Zósimo López Pena

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo principal aproximarse al concepto de *habitus* en un conjunto específico de creadores dentro de un ecosistema cultural determinado. A través del análisis de contenido de fuentes hemerográficas, así como de bibliografía primaria y secundaria, se examina la relación establecida entre el compositor Enrique X. Macías y el colectivo poético Rompente durante el período comprendido entre 1976 y 1986. La investigación incluye una breve semblanza biográfica de los protagonistas, así como un estudio de las obras resultantes de esta colaboración multidisciplinaria: *A dama que fala* (1979), *Moisés e a mona* (1980) y *A Tristesa de Ezza* (1982). Como conclusión, se evidencia cómo las prácticas culturales desarrolladas por artistas de distintas disciplinas pueden converger y enriquecerse mutuamente, dando lugar a nuevas formas de creación artística.

Palabras clave: Enrique X. Macías, Rompente, performance, interdisciplinariedad, música contemporánea, poesía.

Abstract

The primary objective of this article is to explore the concept of habitus within a specific group of creators operating in a defined cultural ecosystem. Through content analysis of hemerographic sources, as well as primary and secondary literature, the study examines the relationship between the composer Enrique X. Macías and the poetic collective Rompente during the period from 1976 to 1986. The research includes a brief biographical overview of the individuals involved, along with an analysis of the works that emerged from this multidisciplinary collaboration: A dama que fala (1979), Moisés e a mona (1980), and A Tristesa de Ezza (1982). The findings highlight how cultural practices developed by artists

from different disciplines can converge and mutually enrich one another, resulting in the creation of new artistic expressions.

Keywords: *Enrique X. Macías, Rompente, performance, interdisciplinarity, contemporary music, poetry.*

Transiciones y Movidas

La Transición española se estructura en torno a tres hitos fundamentales: el fin del franquismo, el establecimiento de la democracia y la integración definitiva en la Unión Europea. Tras la muerte de Franco, se inició una nueva etapa histórica marcada por el deseo de construir un sistema democrático y abrir el país a Europa. Este proceso implicó un esfuerzo, tanto institucional como social, por dejar atrás el pasado represivo del régimen franquista. No fue solo un fenómeno político, sino también social y cultural. Mientras se impulsaban reformas para democratizar y modernizar el país, se intentaba también superar y, en parte, olvidar aspectos incómodos del pasado reciente. Este periodo refleja claramente la crisis de la modernidad, en un contexto donde los conceptos de cambio y modernización eran centrales, y donde la integración en el mercado común europeo se convirtió en un objetivo clave.

En el ámbito artístico, la Transición trajo consigo una notable actualización, evidenciada en eventos emblemáticos como los Encuentros de Pamplona (Vadillo Eguino, 2009). A comienzos de los años setenta, la producción y difusión del arte contemporáneo eran escasas, pero el crecimiento de los medios de comunicación y el avance de las nuevas tecnologías permitieron una mayor expansión y acceso a la cultura, alcanzando a un público más amplio.

En este contexto apareció la Movida (Fouce Rodríguez, 2002: 8), que fue un fenómeno cultural surgido en España durante los primeros años de la Transición democrática, aproximadamente entre 1977 y 1983 (Escudero Rodríguez, 1998: 1), aunque su influencia se extendió hasta finales de los años ochenta. Nació en un contexto de desencanto político y desaparición de los referentes culturales del antifranquismo, lo que permitió el florecimiento de una nueva generación creativa, informada, curiosa y con una actitud internacional. Este movimiento se caracterizó por una explosión de creatividad libre, espontánea y sin restricciones,

que abarcó múltiples disciplinas como la música, el cine, la literatura, las artes plásticas, la fotografía y el videoarte. Se desarrolló en espacios no convencionales como bares, pubs y plazas públicas, alejándose de los circuitos tradicionales del arte. Uno de sus principales canales de difusión fueron los magazines, que democratizaron el acceso a contenidos culturales, mezclando alta cultura con elementos populares.

La Movida no buscaba crear obras de arte como objetos de consumo¹, sino provocar experiencias, comportamientos y una vivencia estética inmediata. Fue un movimiento contracultural con un fuerte potencial subversivo, que entendía el arte como parte de la vida cotidiana. Su origen se sitúa en Madrid², con hitos como el Concierto homenaje a Canito³ de 1980 o el Concierto de Primavera de 1981 (Rivas Carrero, 2010), y contó con el apoyo de figuras políticas como Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, que vieron en ella una forma de proyectar una nueva imagen democrática y moderna de España. Aunque Madrid fue el epicentro, otras ciudades como Vigo también destacaron. A pesar de su crisis industrial, Vigo sorprendió por su efervescencia cultural, convirtiéndose en un referente gracias a grupos como Siniestro Total y figuras como Antón Reixa (García Candeira, 2022). La Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) incluso dedicó jornadas a la movida viguesa en 1986, reconociendo su relevancia cultural.

La estética de los ochenta estuvo marcada por la caída de la “estética de la constatación” (Marchán Fiz, 1987: 241). Esta estaba agotada ya a mediados de los setenta, debido al cuestionamiento de lo racional ante la crisis de los modelos sociales, políticos y económicos; se abandonó la concepción de la obra de arte como si se tratara de un sistema lingüístico o de comunicación, en el cual la percepción y la subjetividad no tuvieran lugar. Además, en los ochenta se

¹ Si Mallarmé dijo que poesía es todo aquello que se acepta como poesía, lo mismo cabría afirmar de todas las artes. El bote de sopa es arte porque tras él se encuentra un artista y una intención artística. El arte queda así desacralizado y libre de preceptos, absolutamente libre.

² Se establece el término *Movida madrileña* como etiqueta identificable a partir de 1981-1982 a raíz de la publicación de los libros *Música Moderna* de Fernando Márquez Chinchilla y *La Movida. Historia del pop madrileño* de Francisco Martín. Este reconocimiento queda patente en 1983 con datos como que la Universidad Menéndez Pelayo (UIMP) dedica una semana al pop o el aumento de programas en TVE dedicados a música como Aplauso, Tocata o Pista Libre.

³ Concierto en memoria de José Enrique Cano Leal, difunto batería de *Tos* (futuros *Los Secretos*) que había muerto en un accidente de tráfico en la nochevieja de 1979.

interpretó la obra de arte como una búsqueda de mecanismos abiertos a la heterogeneidad y la dispersión. En este contexto, tanto político como social y artístico, en Galicia aparecieron grupos —o movimientos— como Atlántica, Rompente (Alonso, 2021) o Pi². Los dos últimos compartían un método de trabajo que se movía en torno al neodadaísmo (Souto Soto et al., 2002: 248).

El grupo Atlántica (Mariño Pazó, 2000), surgido en Galicia a comienzos de los años ochenta, fue un colectivo artístico que marcó un punto de inflexión en el arte gallego contemporáneo al romper con las fórmulas tradicionales y apostar por una estética vanguardista e internacional. Aunque su actividad fue breve —con cinco exposiciones entre 1980 y 1983—, su impacto fue profundo, al fusionar elementos de la identidad cultural gallega con influencias del expresionismo abstracto americano y una visión crítica del contexto sociopolítico global. Atlántica no fue un movimiento homogéneo, sino un espacio abierto de reflexión estética y renovación plástica, donde convivieron artistas consagrados y jóvenes, y donde la pintura y la individualidad fueron ejes centrales. Su legado, aunque limitado por la falta de apoyo institucional y de mercado, sirvió de referente para las generaciones posteriores y contribuyó a proyectar el arte gallego más allá de sus fronteras.

Los límites cronológicos de este estudio se establecen entre la aparición del grupo poético Rompente, en 1976, y la última colaboración de Enrique X. Macías con dicho colectivo en el Encuentro de Santander de 1986, bajo el título *Galicia: Chove sobre mollado*. En este contexto, cabe señalar que los grupos con los que el compositor Enrique X. Macías mantuvo vínculos estuvieron directamente implicados en la denominada *Movida viguesa*. Las actividades y espectáculos en los que participó el compositor —principalmente junto a Rompente y Pi²— se inscriben dentro de las nuevas formas de expresión artística propias de la época, caracterizadas por la experimentación, la transdisciplinariedad y la ruptura con los lenguajes tradicionales del arte.

La presente investigación se ha desarrollado desde una perspectiva interdisciplinar, integrando diversos lenguajes artísticos y reuniendo a personalidades tan diversas como escultores, músicos, poetas y actores. A ello se suma la incorporación de la música clásica en propuestas situadas a la

vanguardia de la experimentación artística, como los *happenings* y las performances (Kaprow, 1966; Marchán Fiz, 1997). En estas iniciativas colaboraron artistas de perfiles muy distintos, entre ellos Menchu Lamas, Antón Patiño, Luis Abreu, Emma Pino, Julián Hernández, Antón Reixa, Manuel Romón, Rudesindo Soutelo y Enrique X. Macías (Lorenzo Vizcaíno, 2010: 16-17). A pesar de sus diferencias, compartían un origen común: todos nacieron en Galicia entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Eran plenamente conscientes del atraso político, económico y cultural de su entorno, y sentían la necesidad de provocar un cambio radical que rompiera con el pasado. Formados en el pensamiento crítico de los años setenta y marcados por el combate ideológico de la época, estos creadores se enfrentaban a un contexto en el que las vanguardias eran consideradas obsoletas. Sin embargo, asumieron el reto de construir nuevas formas de expresión, en una sociedad que comenzaba a celebrar lo moderno, lo pop y lo artístico con un espíritu festivo y desenfadado.

El objetivo principal de este artículo es aproximarse al ecosistema cultural específico de estos creadores ya que “existe en la actividad cooperativa de esas personas, no como una estructura ni una organización, sino que usamos esas palabras solo para dar idea de redes de personas que cooperan” (Becker, 2008: 55). Para ello, se recurre al análisis de contenido de fuentes hemerográficas, así como de bibliografía primaria y secundaria, con el fin de explorar la relación establecida entre el compositor Enrique X. Macías y el colectivo poético Rompente, en el período comprendido entre 1976 y 1986.

La investigación incluye una breve semblanza biográfica de los protagonistas, el compositor Enrique X. Macías y el grupo poético Rompente, así como un estudio de las obras resultantes de esta colaboración multidisciplinar: *A dama que fala* (1979), *Moisés e a mona* (1980) y *A Tristesa de Ezza* (1982). Estas propuestas escénicas, concebidas como performances, contaron con la participación activa de Macías, quien aportó composiciones electroacústicas y otras intervenciones sonoras. En conjunto, estas experiencias artísticas reflejan cómo el *habitus* (Bourdieu, 2008) de los creadores —marcado por su formación, contexto sociopolítico y trayectorias personales— se articula con las dinámicas del ecosistema cultural gallego de la época, dando lugar a formas de expresión innovadoras que desbordaban los límites tradicionales del arte.

Enrique X. Macías: una nota fuera del pentagrama

Macías nació en Vigo en 1958 y formó parte de una generación gallega conocida como *Polycommander*⁴ (Bragado Rodríguez, 2008). Desde una perspectiva musical, Enrique Franco lo incluye dentro de la denominada “Generación de 1961” (Franco Manera, 1987), junto a compositores como Jacobo Durán Loriga y José Manuel López-López (compañeros de Macías en el Grupo del Bierzo), así como Manuel Seco y Roberto Mosquera.

Su formación fue principalmente autodidacta, ya que no se conserva constancia de un expediente académico completo en los conservatorios de la época. Su interés por la música electroacústica y por la creación de estructuras sonoras significantes lo llevó a ampliar sus horizontes en países como Alemania, Francia, Polonia, Holanda y Finlandia. Aunque comenzó a interesarse por la música en 1970, su primera presentación pública no tuvo lugar hasta 1976, durante el Encuentro de Artistas Jóvenes de Vigo. En los años siguientes, sus obras fueron interpretadas por agrupaciones como la Orquesta de A Coruña, el Coro Ars Musica, el Quinteto de Vientos de A Coruña, así como por solistas y conjuntos internacionales invitados a los Festivales de Vran Cidade de Vigo. En estos festivales, en cuya organización participó activamente, se recuperaron y estrenaron obras de compositores como Adalid, Gaos, Bal y Gay, Quintas, Groba y Hernández.

Además de su labor como compositor, destaca por haberse iniciado tempranamente en la crítica musical. Con apenas diecinueve años, y de la mano del músico Bibiano Morón, comenzó a escribir reseñas para *El Pueblo Gallego* entre 1977 y 1978, centradas en las obras programadas en conciertos de música electroacústica celebrados en Vigo. Desde 1978, Macías mostró una clara conciencia sobre los oficios del arte musical y una preocupación por el estado de la música culta contemporánea. Prueba de ello fue su participación en el Colectivo Galego de Nova Crítica, junto a Xoán Manuel Carreira, Carlos Cristos y Lois Rodríguez⁵ (*El Pueblo Gallego*, 1978).

⁴ En 1970, el petrolero *Polycommander* encalló en las islas Cíes, provocando el vertido de 15 000 toneladas de fuel, que posteriormente se incendiaron en la ría de Vigo.

⁵ En la sección Local de *El Pueblo Gallego*, publicada el 4 de enero de 1978, apareció en la página 9, dentro del apartado Cartas al Director, un texto titulado *Informe dramático sobre la*

Ese mismo año se otorgaron los primeros Premios de la Crítica Gallega, cuyo jurado estuvo integrado por figuras destacadas como Julio Andrade Malde, Xoán Manuel Carreira, Carlos Villanueva, Nonito Pereira, Xerardo Rodríguez, Xosé Quintas Canela y, como secretario, Enrique X. Macías (López Pena, 2016: 74). En ese mismo año, compuso su primera obra, *Poema de réquiem*, para soprano, piano, dos percusionistas y dispositivo electroacústico, con texto de Celso Emilio Ferreiro. Esta pieza fue un encargo de Radio Nacional de España para su programación de Semana Santa en 1979. También en 1978, Macías inició sus viajes internacionales a diversos festivales, y entre 1980 y 1984 participó en los cursos de verano de Darmstadt (Alemania). Durante ese periodo, también fue becado por el gobierno finlandés para realizar una estancia musical en ese país.

Macías alcanzó mayor reconocimiento por sus experimentaciones musicales fuera de Galicia que en su propia tierra. Prueba de ello son los diversos premios internacionales que recibió. En 1981, su obra *Polifonías I* (1980-81), para oboe, cinta magnética cuadrafónica y tratamiento electroacústico, fue galardonada con el Premio de la Tribuna Internacional Gaudeamus (Países Bajos), distinción que volvió a obtener en 1984 con *Adieux* (1983). Ese mismo año ganó otros concursos que lo llevaron a orientar su carrera hacia un ámbito marcadamente internacional (Perozo, 1983), aunque sin dejar de residir en Galicia.

Sin embargo, su figura no siempre fue valorada por los círculos de la música culta gallega (Villar-Taboada, 2005: 557), o lo que Manuel Bragado (2008) denominó la “aristocracia musical gallega”. Esta falta de reconocimiento se evidenció en 1983⁶, cuando Macías fue objeto de duras críticas por parte de las “fuerzas vivas musicales”⁷ de Vigo, a raíz de un homenaje organizado por la Diputación de Pontevedra. En esa ocasión, algunos sectores lo calificaron de

música gallega, firmado por Macías, Carreira y Rodríguez. En él se analizaba la situación de la música en Galicia, lanzando afirmaciones contundentes como que “se condena al ostracismo parte de nuestro patrimonio cultural en base a criterios políticos tan infantiles como el de cultura burguesa – música burguesa”.

⁶ Diversos artículos atacando a Enrique X. Macías fueron publicados en el periódico *Faro de Vigo* entre los meses de enero y febrero de 1983.

⁷ Entre los firmantes del texto titulado *Tildan de farsa musical el homenaje a Enrique Macías, patrocinado por la Diputación*, publicado en *Faro de Vigo* el 30 de enero de 1983, figuraban destacadas personalidades del ámbito musical como Juan Pérez Comesaña (crítico musical de *Faro de Vigo*), José Carlos Rodríguez Álvarez (pianista y director gerente de una empresa de instrumentos musicales), Francisco Rey Rivero (director de la Coral Casablanca) y José Luis Real Prado (secretario de la Orquesta de Cámara de Vigo).

“farsa musical”⁸ y lo descalificaron incluso en términos personales. Como respuesta, diversas personalidades de la cultura gallega publicaron cartas y artículos en la prensa local, manifestando su apoyo y aprecio hacia el compositor⁹. La relación de Rompente con la crítica y la prensa también sería compleja, marcada por una dinámica de amor y odio (Rompente, 1977).

Macías se ha distinguido por el uso de un lenguaje estructuralista, expresado a través de una escritura instrumental y electroacústica que refleja una personalidad artística inconfundible. Aunque evita encasillarse o adoptar etiquetas, él mismo reconoce que sus intereses estéticos y referencias están alineados con los principios del estructuralismo. Según el compositor, la estructura no debe entenderse como un arquetipo cerrado, sino como una base flexible que admite la incorporación de ideas no premeditadas. En sus propias palabras: “la estructura es flexible, maleable y permeable a un pensamiento inventivo que, por otra parte, se supedita a ella, como un flujo que va y viene y con el que juegas” (Cabañas Alamán, 1995: 4).

De acuerdo con Carreira Antelo (1988), Macías tuvo inicialmente ciertos vínculos con las vanguardias marginales, aunque más tarde adoptó una estética más academicista y conservadora, que él mismo denominó “polifonía de estilo”. Esta consistía en aplicar una técnica de tipo popurrí a la construcción de sus obras, acumulando —por superposición o, preferentemente, por correlación— procedimientos compositivos característicos de las décadas de 1950 y 1960. Carreira sostiene que, al igual que compositores como Maderna, Nono, Boulez o Petrassi, Macías se limitó a explorar los aspectos más sensoriales de esta técnica (pastiche), sin profundizar en los elementos sustanciales que aquellos desarrollaron. Además, le atribuye una cierta incapacidad para sostener un discurso compositivo más allá de tres o cuatro minutos, momento a partir del cual, según el crítico, se hace evidente una vacuidad discursiva. No obstante, reconoce en Macías una notable habilidad para diseñar pasajes de mimetismo

⁸ “Tildan de farsa musical el homenaje a Enrique Macías, patrocinado por la Diputación”. *Faro de Vigo*, 30 de enero de 1983: 16.

⁹ Entre ellos Antón Reixa, Xosé Luis Méndez Ferrín, Antón Patiño, Menchu Lamas, Alfonso Pexegueiro, Manolo Romón o Julián Hernández.

estilístico, aunque considera que sus limitaciones formativas condicionaron el desarrollo pleno de su lenguaje musical.

Algunos autores, como García-Alcalde Fernández (1993), describen la obra de Macías como una confluencia entre las vanguardias europeas y americanas, aunque marcada por rasgos profundamente personales y una espiritualidad cercana a la de Pierre Boulez. En esta línea, Tomás Marco (1989: 296) valoraba su música como “muy atractiva y estimulante, porque tiene el sabor de lo experimental y, al mismo tiempo, un sentido poético”. Por su parte, Villar-Taboada (2014: 329) señala que la música de Macías se desarrolla “en un diálogo perpetuo con el recuerdo”, incorporando gestos tomados en préstamo de algunos maestros estructuralistas, y resume la singularidad de su obra como una “fusión entre elementos de control y elementos flexibles”.

A pesar de la diversidad de influencias y referencias, Carlos Villanueva Abelairas (1983), reflexiona sobre la evolución del compositor y el contexto en el que emerge, destacando tanto su originalidad como la precisión en la búsqueda de una voz propia. Según él, Macías habría llegado a convertirse en un auténtico “francotirador” dentro del panorama de la música contemporánea.

Rompente: vanguardia poética y experimentación escénica en Galicia

El grupo poético Rompente se constituyó en 1975 (Valverde, 2013), en el contexto de la neovanguardia y del panorama literario posfranquista, un momento en el que la vanguardia era ampliamente aceptada como un revulsivo necesario frente al estancamiento creativo heredado del régimen anterior. Fundado inicialmente por Antón Reixa y Alfonso Pexegueiro, pronto se incorporaron Manuel Romón y Alberto Avendaño, consolidando así un colectivo que marcaría un hito en la renovación poética gallega contemporánea.

La trayectoria del grupo puede dividirse en tres etapas diferenciadas: una primera fase entre 1975 y 1977, una etapa de transición entre finales de 1977 y comienzos de 1978, y una segunda etapa que se extiende hasta 1983. Avendaño (2001: 25) relata los orígenes del grupo, destacando cómo las coincidencias en espacios comunes —tanto físicos como simbólicos— en la ciudad de Vigo

propiciaron el encuentro y la colaboración entre sus miembros. En una entrevista realizada a Rompente, se autodefinían como una “cooperativa poética”¹⁰, entendiendo esta fórmula como una forma de trabajo colectivo orientado a un objetivo común. Su concepción de la comunicación poética se articulaba en dos niveles: por un lado, la relación tradicional entre escritor y lector; por otro, la dimensión performativa, entendida como puesta en escena del texto poético.

En cuanto al origen del nombre del grupo y su carácter rupturista, los propios integrantes afirmaban que no se trataba de una ruptura en sentido destructivo (González Fernández, 1997). Al ser preguntados por el significado del nombre, explicaban que Rompente aludía a la “rompente dunha onda” (M. X. P., 1982), es decir, la cresta de una ola, símbolo de una actitud de vanguardia en constante movimiento y transformación.

- *Primera etapa: Orígenes y consolidación del colectivo Rompente (1975-1977)*

Durante la primera etapa del grupo Rompente, se consolida el núcleo fundacional con figuras como Alfonso Pexegueiro y Antón Reixa, a quienes pronto se suman Alberto Avendaño y Manuel Romón. También colaboran de forma puntual otros autores como Xosé Leira, Emilio Dopico o Alberto Sousa. Esta fase se caracteriza por su marcado carácter rupturista, en sintonía con los principios de la vanguardia, y por una orientación política explícita, comprensible dentro del contexto histórico de transición democrática en España. La poesía se convierte en un vehículo para el debate ideológico, lo que impulsa la búsqueda de nuevas formas de enunciación y de interacción con el público.

En este periodo surgen las primeras intervenciones públicas del grupo, en forma de recitales poéticos que evolucionarán posteriormente hacia propuestas performativas más complejas en la segunda etapa. Entre las producciones más representativas de esta fase se encuentran los textos colectivos *Crebar as liras* y *las Follas de Resistencia Poética*, así como una serie de ensayos que profundizan en la poética emergente del colectivo. Bajo el sello Rompente, se publican en 1976 dos obras significativas: *Seraogña*, de Alfonso Pexegueiro

¹⁰ “El grupo de comunicación poética presentará su espectáculo A dama que fala”. *La Voz de Galicia* (ed. Vigo), 27 de febrero de 1980: 33.

(quien abandonaría el grupo al año siguiente), y *Con pólvora e magnolias*, de X. L. Méndez Ferrín, consolidando así la dimensión editorial del proyecto.

- *Período de transición: evolución estética y política: redefinición del grupo Rompente (de finales de 1977 a comienzos de 1978)*

Durante el período de transición, se consolida el núcleo estable del grupo Rompente, integrado por Alberto Avendaño, Antón Reixa y Manuel Romón. En esta etapa, el compromiso artístico del colectivo adquiere una dimensión explícitamente política, prolongando y profundizando las inquietudes ya esbozadas en la fase anterior. Paralelamente, comienzan a definirse con mayor nitidez las particularidades estilísticas de cada miembro: Reixa orienta su trabajo hacia una épica de la comunicación poética; Romón se inclina por un enfoque minimalista; y Avendaño se perfila como el poeta de las imágenes, al tiempo que manifiesta un creciente interés por el ámbito de la performance.

Este periodo también estuvo marcado por la participación, aunque breve, de tres mujeres¹¹. Aunque su presencia fue efímera, su incorporación puntual al grupo evidencia tanto la apertura del colectivo a colaboraciones diversas como la dimensión interdisciplinar que comenzaba a perfilarse en su práctica artística.

- *Segunda etapa: Hibridación artística y expansión performativa de Rompente (1978-1983)*

La segunda etapa del grupo Rompente se caracteriza por una intensa hibridación artística, marcada por la colaboración interdisciplinar con otros campos como la música y las artes visuales. En este periodo se establecen vínculos significativos con músicos como Enrique X. Macías, Julián Hernández y Abreu, así como con artistas plásticos del colectivo Atlántica, entre ellos Menchu Lamas y Antón Patiño. Un ejemplo destacado de esta expansión creativa es el programa *Radio Esquimal*, emitido por Radio Popular de Vigo entre abril y junio de 1979. Con una duración de una hora diaria en horario nocturno, este espacio se convirtió en una plataforma experimental para la difusión de poesía y creación literaria, y facilitó la colaboración activa entre poetas, músicos

¹¹ De estas tres mujeres solo conocemos los nombres de pila: Emma (pianista), María y la que en aquel entonces era pareja de Avendaño.

y artistas visuales, incluyendo al Colectivo da Imaxe y a figuras como Huete y Monroy.

En 1978, Rompente da un giro decisivo en su trayectoria, consolidándose como Grupo de Comunicación Poética, integrado por los denominados “tres tristes tigres”: Romón, Reixa y Avendaño. Esta etapa representa el momento de mayor definición estética y provocación conceptual del colectivo, así como un periodo especialmente fértil desde el punto de vista editorial. Bajo el sello propio del grupo, se publica la colección “Tres tristes tigres”, que incluye *Facer pulgarcitos tres* (Avendaño Prieto, 1979), *As ladillas do travestí* (Reixa, 1979) y *Galletas Kokoschka non* (Romón, 1979). A estas obras se suman otras publicaciones clave como *Silabario da turbina* (1978), el fanzine *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio* (1979), concebido como respuesta crítica a la institucionalización del Día das Letras Galegas, y *A dama que fala* (1983), junto con otros textos inéditos surgidos directamente de sus experiencias performativas.

Paralelamente, el grupo desarrolla happenings y representaciones escénicas de sus libros, en las que participan activamente artistas como Menchu Lamas y Antón Patiño —responsables también del diseño gráfico de las publicaciones del colectivo bajo la firma del Colectivo da Imaxe—, así como los músicos Julián Hernández y Enrique X. Macías. Estas colaboraciones refuerzan el carácter transdisciplinar del proyecto y consolidan su dimensión performativa. En 1983, los tres miembros principales inician trayectorias individuales en distintos ámbitos —literatura, vídeo, televisión y radio— lo que conduce a la disolución del grupo. La publicación de *A dama que fala*, ya en un formato más convencional, marca simbólicamente el cierre de esta etapa colectiva.

Sinergias entre Enrique X. Macías y el colectivo Rompente

En 1979, Enrique X. Macías inició su vinculación con el grupo Rompente, fruto de la confluencia de intereses, espacios y afinidades compartidas con algunos de sus integrantes. Además de compartir inquietudes estéticas, Macías era vecino de Antón Reixa, lo que facilitó el contacto entre ambos (Xestoso González y Cid Cabido, 2012: 66). Alberto Avendaño Prieto (2001: 28) rememora el

momento en que Manuel Romón presentó a Macías en uno de los encuentros del grupo, describiéndolo con una imagen cargada de simbolismo: “llevaba gabardina, paraguas negro, gafas de pulcra inteligencia y hablaba de música revirando los dedos en el aire, describiendo un flamenco perpetuo, proyectando una ansiedad sin límites en la creación de sus piezas sonoras imposibles”. Esta descripción no solo revela la intensidad expresiva del compositor, sino también su singular presencia performativa. El propio Macías relató posteriormente su primer encuentro con Reixa, dejando entrever su carácter introspectivo y reservado, rasgos que contrastaban con la energía expansiva de su lenguaje musical:

Un día llamé a la puerta de Antón Reixa y le dije: soy un músico solitario y me gusta lo que hacéis en el grupo Rompente. ¿Me dais cabida? A partir de los 18 años, nunca supe muy bien qué edad tenía, tengo la sensación de ser un fenómeno vertiginoso. Hasta entonces, mi mundo se limitaba a mi habitación y apenas algún amigo. Yo llamé varias veces a la puerta¹².

Enrique X. Macías colaboró activamente con el grupo Rompente, aportando composiciones musicales a espectáculos como *Moisés e a Mona I* y *Moisés e a Mona II*, así como a dos cortometrajes dirigidos por Manuel Romón. Este último fue quien introdujo a Macías en el colectivo y, años más tarde, le dedicó unas palabras conmemorativas en el aniversario de su fallecimiento en 1995 (Romón, 2008).

Macías concebía la música contemporánea como una forma de creación “parateatral”, entendiendo que el concierto había perdido su función tradicional para transformarse en un espectáculo. Esta concepción se alinea estrechamente con el espíritu interdisciplinar y performativo de Rompente. En una entrevista publicada en 1983, Macías afirmaba que toda ejecución musical implica una teatralización, aunque subrayaba que su interés principal residía en el proceso creativo y en la coherencia interna de dicho proceso, más que en el resultado escénico (Perozo Ruiz, 1983); en ella se definía a sí mismo como “un creador” y declaraba que su visión de la creación abarcaba una perspectiva amplia que iba más allá del ámbito musical ya que sus influencias no provenían únicamente de

¹² Perozo Ruiz, Xosé Antonio. 13 de enero de 1983. “Concertos de invierno para Enrique Macías”. *La Voz de Galicia* (sección Cultura, cuaderno de artes, letras y pensamiento): 23-24.

la música, sino que se nutría de múltiples disciplinas, pues no concebía la creación sin dejarse inspirar por una diversidad de campos que trascendían lo estrictamente musical.

Estas declaraciones evidencian una vocación interdisciplinar que conecta profundamente con la visión artística de Rompente, en la que convergían literatura, música, artes visuales y performance como formas complementarias de expresión (Ledo Andión, 1983). Esta afinidad explica la inmediata integración de Macías en el proyecto y su participación activa en el desarrollo de propuestas escénicas. En el marco de la segunda etapa del grupo, Macías intervino en tres performances emblemáticas: *A dama que fala* (1979), *Moisés e a Mona* (1980) y *A Tristesa de Ezza* (1982), consolidando así su papel como colaborador clave en la dimensión performativa del colectivo.

La intención de Rompente era evitar que la poesía se percibiera como una forma estática; por ello, recurrieron a la performance, entendida como una vía para elevar la poesía a la categoría de espectáculo. Con este objetivo, diseñaron propuestas poéticas que integraban elementos musicales, escénicos y plásticos, lo que dio lugar a sus primeras performances, las cuales sustituyeron progresivamente a los recitales poéticos de la primera etapa.

Romón señala que su conocimiento del concepto de performance y de lo que ocurría en el ámbito internacional era limitado; sin embargo, esta práctica surgió de manera casi intuitiva, ya que su carácter interdisciplinar se ajustaba a su forma de concebir la poesía. Esta referencia a Cage podría haber llegado a través de Enrique X. Macías¹³, quien estaba familiarizado con la obra del compositor estadounidense¹⁴.

El interés por este tipo de exhibiciones performativas comenzó ya en 1978, con la publicación del *Silabario da turbina*. Sin embargo, este libro colectivo nunca

¹³ Años antes, Macías había colaborado con las Juventudes Musicales de Vigo, concretamente en el grupo Letrinae Musica, dirigido por Rudesindo Soutelo. En uno de sus espectáculos, el poeta M. Forcadela recitaba mientras Macías intervenía un piano preparado; esta técnica, que ya había sido empleada por John Cage mediante la colocación de objetos —conocidos como preparaciones— sobre o entre sus cuerdas, o bien en los macillos o apagadores para alterar el timbre del instrumento utilizando elementos externos.

¹⁴ El 7 de mayo de 1980, Enrique X. Macías ofreció una conferencia titulada *Algunos aspectos de la música contemporánea*, en la que dedicó un apartado a “John Cage: el piano preparado y el azar”. Además, incluyó un texto del compositor estadounidense en el programa de mano.

llegó a ser llevado a escena debido a las duras críticas que recibió por parte de la prensa. No sería hasta el año siguiente, con *A dama que fala* (1979), cuando se concretaría una propuesta performativa plenamente desarrollada, en la que Enrique X. Macías desempeñó un papel destacado. Así lo confirma una entrevista publicada en la revista *Ozono* ese mismo año, donde se menciona que el grupo estaba trabajando con Macías “en una sinfonía dentro del ámbito de la música concreta y electrónica” (Valverde Otero, 2004: 98).

El 5 de julio de 1979, el colectivo Rompente presentó su primera performance, titulada *A dama que fala* —en el marco del Festival Musical de Vran Cidade de Vigo 1979 y organizado por las Juventudes Musicales de Vigo— en la que participó activamente Macías (figura 1). El espectáculo contó con la intervención de los miembros de Rompente, así como de Enrique X. Macías, Ramón Vázquez (clarinete) y Blanca Lorenzo (piano). La performance se estructuró en dos partes, cuyos títulos evocaban versos de Rosalía de Castro y jugaban con el término musical *ma non troppo*, propio del lenguaje clásico: *Cando penso que te fuches... ma non tanto* y *Cando penso que te fuches, a modo*¹⁵.

La propuesta combinaba textos recitados con música compuesta por E. Macías, acompañados de proyecciones visuales. En el programa de mano distribuido al público, y en el anuncio publicado en prensa el mismo día del evento¹⁶, se anunciaba la lectura de textos de Nietzsche, Stevenson, Carroll, Kautsky, Casares y del propio colectivo Rompente, así como música de Pertini, Groba, Mozart, Berio, Macías, Cardew y Millar. Sin embargo, el contenido final no coincidió completamente con lo anunciado: los textos utilizados fueron exclusivamente de Rompente y la música, únicamente de Macías. En una reseña publicada en *Faro de Vigo* por Emilio Garrido (1980) ofreció una crítica bastante negativa del espectáculo, calificándolo como “suprapoético”. En la imagen inferior se puede observar a Alberto Avendaño, Blanca Lorenzo y Enrique X. Macías durante un momento de esta performance.

¹⁵ En el folleto que se conserva se informa de como se inicia con un recitado de textos de diferentes autores como Stevenson, Casares, Carrol, Kautsky, etc. y música de Pertini, Groba, Mozart, Berio, Macías, Cardew, Miller, etc., aunque sabemos que se ironizaba sobre la nueva clase intelectual nacida con la democracia (Valverde Otero, 2018: 322).

¹⁶ *Faro de Vigo*, 5 de julio de 1979: 16.



Figura 1. Un momento de *A dama que fala*, en el Festival Musical do Vran Cidade de Vigo de 1979, con Alberto Avendaño, Blanca Lorenzo y Enrique X. Macías. Fotografía de Manolo Álvarez. Archivo personal de Manolo Romón.

A dama que fala fue una performance que se repitió posteriormente bajo el mismo título, aunque no con la misma forma, tal como explica Romón. Se trataba de un título unificador que englobaba distintos espectáculos con una base común —los textos—, pero que se manifestaban de manera diversa. Para cada representación se utilizaban textos diferentes, adaptados a cada ocasión. Curiosamente, esta performance comparte título con el último libro publicado por el grupo. Aunque los textos del volumen no coinciden con los empleados en los espectáculos, la obra refleja claramente el carácter interdisciplinar del colectivo. Así lo señala Monteagudo Romero (1983) en el prólogo, donde describe su forma de escribir como un “reflexo dun amplo mundo polifacético, que a súa estética é multidisciplinar e inter (¿ou anti?) xenérica”¹⁷.

El 1 de septiembre de 1979, el grupo participó en la I Festa Ceibe da Cultura, celebrada en la romería de la finca de San Roque, en Vigo. Se trataba de una fiesta con un marcado carácter de reivindicación nacionalista. Durante el evento tuvo lugar un recital de poesía en el que participaron Bernardino Graña, Pexegueiro, Camilo Valdeorras, Méndez Ferrín y Rompente. Sin embargo, en la reseña publicada al día siguiente en *Faro de Vigo*, no se mencionó la actuación de Rompente ni la colaboración del Colectivo da Imaxe en la escenografía; tampoco se hizo referencia a la presentación del boletín *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio!* ni al *Silabario de la turbina*. En esta presentación

¹⁷ Reflejo de un amplio mundo polifacético, que su estética es multidisciplinar e inter (¿o anti?) genérica. [Traducción de los autores].

participó Abreu —también conocido como Long John—, otro músico vinculado al grupo en diversas ocasiones, quien los acompañó tocando el acordeón.

Un año después, en julio de 1980, se presentó *Moisés e a mona*, dentro del II Festival Musical do Vran Cidade de Vigo. La performance tuvo lugar el 10 de julio en el Instituto Femenino de San Tomé de Freixeiro, en Vigo. En el folleto oficial, el título completo aparecía como *Moisés e a mona (Éxodo 7, 11). Montaxe do Grupo de Comunicación Poética Rompente xunto cun grupo de músicos e artistas plásticos*. En el espectáculo participaron los tres integrantes de Rompente, junto con colaboradores de otras disciplinas, como músicos y artistas plásticos. Entre ellos se encontraban Abreu, al acordeón¹⁸; Menchu Lamas y Antón Patiño, responsables de la escenografía¹⁹; y Julián Hernández y Enrique Macías, encargados del sonido²⁰.

La puesta en escena fue especialmente llamativa: Reixa vestía un tanga y una peluca, Romón un esmoquin y Avendaño un uniforme de futbolista. Los elementos escenográficos incluían plafones de madera y tiras de papel dispuestas por el escenario, elaboradas por Patiño, Lamas, Huete y Monroy. Además de la lectura de textos, los intérpretes realizaban acciones performativas como meterse en cajas o desplazarse en patinete. El espacio escénico se dividía en dos zonas: una en la entrada del instituto y otra destinada a la actuación. La propuesta jugaba con la interacción entre texto, imagen y música. Incluso el público fue involucrado directamente, al ser envuelto en una red, lo que constituyó el único elemento de *happening* en toda la trayectoria escénica del grupo, ya que en otras ocasiones el público había permanecido como mero espectador.

En cuanto a la música, Reixa recuerda que fue una colaboración con Macías, e incluyó referencias a Moisés a través de composiciones de Ramón Sember. Sin embargo, Romón matiza que no se trataba de una “barrenada”, ya que, aunque

¹⁸ En septiembre de 1979, los acompañó con el acordeón durante la Festa Ceibe, celebrada en la romería de la finca de San Roque, así como en los recitales organizados por la Caixa de Aforros y en la manifestación de Santiago, donde aparecieron con una pancarta en ruso mientras interpretaban *La Internacional*.

¹⁹ Ante la ausencia de un escenario, delimitaron el vestíbulo del Instituto Femenino utilizando vallas de tráfico.

²⁰ En una entrevista, Romón menciona que Macías tenía la intención de incorporar música en directo utilizando elementos poco convencionales, como planchas o mesas de ping-pong.

se citaba el pasaje bíblico de Éxodo 7:11²¹, no existía una relación directa con el contenido del espectáculo. En el mismo festival en el que se presentó *Moisés e a mona*, también se estrenó la obra *Cemiterios mariños*²², fruto de la colaboración entre Macías y Romón.

En 1982, el grupo Rompente consolidó su trabajo en el ámbito de la performance con *A Tristesa de Ezza*, presentada el 11 de marzo en el auditorio de la Caixa de Aforros de Vigo. En el programa de mano se describía como un “montaje poético-audiovisual do Grupo de Comunicación Poética Rompente sobre textos dos libros *A dama que fala* y *Ezza*”. El texto, el guion y las voces fueron obra de Rompente, especialmente de Reixa y Romón, ya que Avendaño se encontraba cumpliendo el servicio militar.

La proyección de imágenes estuvo a cargo de Luis García Crego; la realización de la banda magnetofónica y la guitarra, de Julián Hernández; la guitarra eléctrica fue interpretada por Miguel Costas Peón; y la realización acústica, por Enrique X. Macías²³. En esta performance participaron tres músicos vinculados a Siniestro Total y posteriormente a Os Resentidos: Julián Hernández, Miguel Costas y Alberto Torrado. Uno de los elementos más destacados del espectáculo fue el uso de trescientas diapositivas. El programa comenzaba con un texto de L. Bloom que definía la poesía de Rompente desde una perspectiva kitsch, para luego adentrarse en una dimensión de reivindicación social.

La performance se repitió el 14 de abril del mismo año bajo un nuevo título: *A Tristesa de Ezza (versión Home Sweet Home)*. Esta segunda presentación tuvo lugar en la Casa da Cultura de Vigo, en el marco de una exposición de los pintores Huete, Lamas, Monroy y Patiño. En el programa de mano, Macías figuraba como responsable de la “realización acústica”, Julián Hernández como encargado de la “banda magnética” y guitarrista, y Miguel Costas como guitarrista eléctrico.

²¹ La cita bíblica hace referencia al momento en que el faraón convocó a sus sabios y hechiceros, quienes replicaron los prodigios mediante sus propios encantamientos, según el relato del Éxodo.

²² La performance, ideada por Romón y Macías, contó con la participación de músicos como Peixinho y miembros que más tarde formarían parte de Siniestro Total. Su título aludía al poema *Le Cimetière marin* de Paul Valéry, estableciendo un vínculo con la tradición simbolista.

²³ Cabe aclarar que Macías se encargó de la realización acústica, pero no fue el autor de la composición.

La investigadora Pilar Comesaña analizó esta última versión como una profundización en la integración equilibrada de materiales literarios, visuales y sonoros, sin que ninguno predominara sobre los demás, manteniendo cada uno su autonomía expresiva. En su artículo (Comesaña Amado, 1982), además del análisis, se recogen declaraciones de Reixa sobre sus intenciones e influencias, así como reflexiones sobre el carácter interdisciplinar del grupo y la figura de Macías, a quien se reconoce como guía en la última etapa del colectivo; en este mismo artículo, Reixa afirmaba que su objetivo era recoger el clasicismo de la Vanguardia y Romón, con su habitual discreción, recordaba aquel primer contacto en 1979 con Menchu Lamas, Antón Patiño y Enrique X. Macías, un momento clave en el que comenzaron a transitar un camino más definido, donde se unían la música y la pintura²⁴.

Conclusiones: intersecciones creativas y legado cultural

La colaboración entre Enrique X. Macías y el colectivo Rompente alcanzó, con su última performance conjunta, uno de los momentos más equilibrados en cuanto a la integración de distintas disciplinas artísticas. Esta vocación interdisciplinar no fue un hecho aislado, sino una constante en la trayectoria de Macías, cuya curiosidad lo llevó desde sus inicios a colaborar con artistas de muy diversa procedencia: desde músicos del ámbito clásico hasta jóvenes creadores vinculados a la escena pop-rock de la Movida de los años ochenta.

A pesar de su carácter innovador, Macías fue una figura polémica, objeto de críticas y controversias recogidas en la prensa de la época. Sin embargo, su impacto fue innegable: en apenas unos años, logró proyectar Galicia —hasta entonces prácticamente ausente del panorama de la música contemporánea y electrónica— al plano internacional. Su obra se caracteriza por una profunda investigación sonora, un interés constante por los medios electrónicos y electroacústicos, y una exploración de las posibilidades técnicas de los instrumentos tradicionales.

²⁴ Para profundizar en la relación de Macías con la pintura, puede consultarse el libro Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, Medel Iglesias, Lucinio y Ares Espiño, Javier. 2024. *As músicas interrompidas. Balboa, Macías, Viaño*. Vigo: Galaxia.

Entre sus rasgos distintivos destaca el uso de citas musicales y fragmentos sonoros preexistentes, integrados en sus composiciones de forma que generan tensiones estilísticas, semánticas y culturales. A ello se suma un sutil sentido del humor musical, reforzado por elementos escénicos y multimedia, así como un interés por la palabra como materia fónica, vehículo semántico y proyección cultural. Su estética pluralista, definida como una auténtica “polifonía de estilos”, se nutre de referencias que abarcan épocas, geografías y tradiciones diversas, como evidencian los títulos de sus ciclos *Nachtmusik* y *Viaje de invierno*, que remiten a Mahler, Maderna y Schubert.

Otro aspecto fundamental de su perfil artístico fue su temprana vocación por la música electroacústica, en un contexto —la Galicia de finales de los años setenta— carente de infraestructura para este tipo de creación. Esta carencia lo llevó a asumir múltiples roles: compositor, divulgador, organizador y conferenciante. Su búsqueda de medios adecuados lo condujo a laboratorios extranjeros, especialmente aquellos vinculados a emisoras de radio, donde encontró la tecnología de vanguardia que necesitaba.

A lo largo de este trabajo se ha contextualizado la obra de Macías en el marco de la España de la Transición, un periodo de apertura cultural y fractura social que propició la emergencia de movimientos como la Movida. En este entorno, las artes escénicas y musicales buscaron nuevas formas de expresión y conexión con el público, incorporando tecnologías y lenguajes innovadores. Macías, plenamente inmerso en este clima, absorbió las influencias de su tiempo y las canalizó en una obra profundamente contemporánea.

Su incursión en la performance comenzó de forma incipiente junto a Rudesindo Soutelo, pero fue con Rompenite, a partir de 1979, cuando esta faceta adquirió mayor profundidad. Compartiendo con el colectivo una visión teatral de la música y la palabra, Macías encontró en la performance un formato ideal para materializar su enfoque interdisciplinar. Obras como *A dama que fala* (1979), *Moisés e a mona* (1980) y *A Tristesa de Ezza* (1982) marcaron un periodo de intensa colaboración con artistas visuales, músicos y escritores, consolidando un núcleo creativo en torno a la ciudad de Vigo.

La música de estas performances fue compuesta principalmente por Julián Hernández y Enrique X. Macías, ambos con formación en música culta, y se inscribía en una tradición europea de vanguardia influida por figuras como John Cage, Eduardo Sanguinetti o Erik Satie. Las obras se presentaron en el marco de las Xornadas de Música Electroacústica de Vigo, organizadas por el propio Macías, cuya labor como promotor cultural fue tan relevante como su producción artística.

La recepción crítica de estas propuestas fue, en muchos casos, polémica. La sociedad gallega de la época no siempre estaba preparada para asumir expresiones artísticas tan radicales, del mismo modo que el entorno musical académico mostraba resistencia ante las nuevas tecnologías. Sin embargo, el análisis realizado demuestra que la integración de distintas disciplinas en un contexto de cambio cultural permitió la creación de obras innovadoras, que desafiaron los límites tradicionales del arte y abrieron nuevas vías de experimentación.

Referencias

- Alonso, Julio. 2021. "Espertar de Romente: Que hostia din os rumorosos". Vigo.es. <https://www.vigoe.es/cultura/libros/o-espertar-do-grupo-rompente-que-hostia-din-os-rumorosos/> [Consulta: 12 de junio de 2025].
- Souto Soto, Pilar et al. (eds.). 2002. *Atlántica: Vigo.1980-1986.Catálogo de la exposición*. Vigo: Museo de Arte Contemporánea (MARCO).
- Avendaño Prieto, Alberto. (1979). *Facer pulgarcitos tres*. Vigo: Rompente.
- Avendaño Prieto, Alberto (2001). "O meu Rompente". *Madrygal* 4: 25-32.
- Becker, Howard Saul. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bragado Rodríguez, Manuel. 21 de abril de 2008. "Todo o que a música galega lle debe a Enrique Macías". *Vieiros*. <https://vieiros.com/nova/65952/todo->

[o-que-a-musica-galega-lle-debe-a-enrique-macias](#) [Consulta: 13 de junio de 2025].

Cabañas Alamán, Fernando. 1995. *Enrique X. Macías*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editoriales.

Carreira Antelo, Xoán Manuel. 1988. "Interferencias sobre Carlos López-García". *Anuario Brigantino* 11: 191-214.

Comesaña Amado, Pilar. 11 de marzo de 1982. "A Tristeza de Ezza, nuevo montaje de Rompente". *Faro de Vigo*: 17.

Escudero Rodríguez, Javier. 1998. "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2: 147-162.

Franco Manera, Enrique. 24 de mayo de 1987. "La generación de 1961, en escena". *El País*: 37.

Fouce Rodríguez, Héctor. 2002. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/056d6f9f-fcdd-40cf-a8f7-3a6e138520ae> [Consulta: 10 de junio de 2025].

García Candeira, Margarita. 2022. "Radicalidad, vanguardia y testimonio. La producción de Siniestro Total en la década de los ochenta". *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos* 10 (2): 259-380. <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1491/1179> [Consulta: 12 de junio de 2025].

García-Alcalde Fernández, Guillermo. 1993. "Enrique X. Macías, discurso para cambiar de século". *A Trabe de Ouro* 15: 435-438.

Garrido, Emilio. 1 de marzo de 1980. "«Rompente» presentó a su dama que, por supuesto, fala". *Faro de Vigo*: 26.

González Fernández, Helena. 1997. "Rompente, poderosa pomada". *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 1997, 47-83. <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1754> [Consulta: 12 de junio de 2025].

- Kaprow, Allan. (1966). *Assemblage, Environment and Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Ledo Andión, Margarita. 17 de mayo de 1983. "Con R de Rompente". *Faro de Vigo*: 75.
- López Pena, Zósimo. 2016. *La verbena (en)cubierta. las actuaciones musicales en salas con programación periódica a través de la prensa local de Vigo (noviembre 1975-agosto 1990)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen. 2010. *El compositor Enrique X. Macías y su participación en la movida viguesa: 1976-1986*. Trabajo de Investigación Tutelado. Universidad de Santiago de Compostela.
- Lorenzo Vizcaíno, María del Carmen, Medel Iglesias, Lucinio y Ares Espiño, Javier. 2024. *As músicas interrompidas*. Balboa, Macías, Viaño. Vigo: Galaxia.
- Marchán Fiz, Simón. 1987. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- Marchán Fiz, Simón. 1997. *Del arte objetual al arte conceptual* (7ª ed.). Madrid: Akal.
- Marco Aragón, Tomás. 1989. *Historia de la música española. Vol. 6* (2ª ed.). Madrid: Alianza Música.
- Mariño Pazó, Paula. 2000. "Atlántica: la renovación plástica gallega". *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 13: 605-624.
<https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2000.2350>.
- Márquez Chinchilla, Fernando. 2013. *Música moderna*. Madrid: Libros Walden.
- Martín, Francisco. 1982. *La Movida. Historia del pop madrileño*. Madrid: Edición del Autor.
- Monteagudo Romero, Xosé Henrique. 6 de mayo de 1983. "Pan e circo. A dama que fala: Grupo de Comunicación Poética Rompente". *Faro de Vigo* (suplemento Artes e Letras): 63.

- M. X. P. 11 de marzo de 1982. "Hoxe, audiovisual de Rompente". *La Voz de Galicia* (ed. Vigo): 35.
- Perozo Ruiz, Xosé Antonio. 13 de enero de 1983. "Concertos de invierno para Enrique Macías". *La Voz de Galicia* (sección Cultura, cuaderno de artes, letras y pensamiento): 23-24.
- Pexegueiro González, Alfonso. 1976. *Seraogna*. Pontevedra: Artes Gráficas Paredes.
- Reixa, Antón. 1979. *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompente.
- Rivas Carrero, Rosa. 2010. "La movida echó a andar en Caminos". *El País*, 09-02-2010, p. 72.
- Romón, Manuel. 1979. *Galletas Kokoschka non*. Vigo: Rompente.
- Romón, Manuel. 1983. *Anaí*. Vigo: Rompente.
- Romón, Manuel. 2008. "Enrique X. Macías". 20 minutos. <https://web.archive.org/web/20080603225157/http://www.20minutos.es/columna/384199/0/manolo/romon/> [Consulta: 6 de febrero de 2025].
- Rompente. 1977. "Un traballo difícil e sen facer en Galicia". *Teima* 9: 32.
- Rompente. 1983. *A Dama que fala*. Vigo: Edicións Xerais.
- Vadillo Eguino, Miren. 2009. "Los encuentros de Pamplona 1972. La exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento". En *El arte del siglo XX*, Cristina Giménez Navarro y Concha Lomba Serrano (coords.), 667-682. Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico": Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.
- Valverde Otero, Alberto (2004). "A performance en Rompente". *Anuario de estudios literarios galegos*: 96-105.
- Valverde Otero, Alberto (2013). *Elementos para la descripción e análise da vangarda no final do século XX na Galiza: o grupo Rompente (1975-1983)*. Tesis doctoral. Universidade de Vigo.
- Valverde Otero, Alberto. 2018. "El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la Transición en el campo literario gallego". *Kamchatka*.

Villanueva Abelairas, Carlos. 13 de enero de 1983. "La aventura de un francotirador". *La Voz de Galicia* (sección Cultura, cuaderno de artes, letras y pensamiento): 24.

Villar-Taboada, Carlos. 2005. *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

Villar-Taboada, Carlos. 2014. "Entre lo flexible y lo complejo tiempo y percepción en Enrique X. Macías (1958-1995)". *Quintana* 13: 315-331.
<https://doi.org/10.15304/qui.13.1643>.

Xestoso González, Manel y Cid Cabido, Xosé. 2012. *Antón Reixa. Ghicho distinto*. Vigo: Edicións Xerais.