

Reseña de libro

Baselgas, Leticia. 2024. *Diarios d'una panderetera*. Gijón: La Fabriquina. ISBN: 978-84-09-66125-1.

Aina Mariño Ardura¹

Diarios d'una panderetera —también disponible en castellano— es el primer libro de Leticia González Menéndez, nacida en Xixón en 1984 en una familia proveniente del pueblo de Baselgas (Grao, Asturias), el cual forma parte de su nombre artístico. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo, esta autora es también panderetera, cantante, artista visual y componente del grupo de post-folk asturiano LR.

Con este libro, estamos ante la primera obra en Asturias escrita en primera persona sobre la figura de la panderetera. Como bien indica el título, se trata de una recopilación de ideas y notas de diarios de la autora en los que repasa sus propias vivencias en el ámbito del folclore y la música tradicional asturiana desde su infancia hasta que formó el grupo LR, junto a Rubén Bada, en el año 2016. A lo largo de toda la obra se puede observar el proceso gradual de empoderamiento de

la pandereta y de la propia autora a través de este instrumento. En él se conjugan sus experiencias vitales, encarnadas en el cuerpo y la acción folclórica, mediadas por su bagaje académico y teórico; lo que le permite un análisis filosófico muy profundo de todos estos procesos que experimenta.

Diarios d'una panderetera está dividido en cuatro capítulos, junto con un prólogo escrito por David Guardado y un epílogo. Los títulos de los cuatro capítulos centrales forman una cuarteta de la tradición oral asturiana:

Sal a baillar bona moza

Menéate resalada

Que'l sal del mundu tienes

Y nun la menees nada

El capítulo uno se dedica al primer contacto con el folclore y la toma de conciencia de la autora sobre los

¹ Contratada predoctoral en la Universidad de Oviedo dentro del Programa de Formación de Personal Investigador (PREP2023-000400/PID2023-146200NB-I00), vinculada al Proyecto Generación del Conocimiento del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023 titulado *En busca del ballet español (1952-1982): dimensiones políticas y artísticas, identidades nacionales y de género, funciones diplomáticas y recepción en España y América* PID2023-146200NB-I00, financiado por MCIU / AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE.

procesos identitarios que lleva asociados el concepto de “lo asturiano”. Establece como hito en su trayectoria folclórica su primera actuación como parte de la actividad extraescolar de “baile regional” a la que le apunta su madre con cuatro años. Este primer contacto con la representación folclórica y lo escénico aparece relacionado en el pensamiento de la autora con el placer físico y lo festivo del *prau de la fiesta*. A través de la fiesta local, reconoce por primera vez la idea de asturianidad en el acto colectivo de cantar la canción *Asturias* de Víctor Manuel o de bailar con los brazos en alto un popurrí asturiano tocado por el acordeonista que ameniza la verbena. Estos hechos suponen para Baselgas² el despertar de la forma primigenia de lo que ella denomina *caldín*, un concepto que atraviesa todo el libro de principio a fin. El *caldín* es la metáfora de una “potencia creadora”, “emoción colectiva” o “pulsión común” que comparten las personas apasionadas por la música y cultura asturiana; un sentimiento difícil de definir más allá del “*puru actu amorosu*” (pp. 26-27).

En el segundo capítulo, Baselgas narra el proceso de transformación de *cuerpu protofolclóricu* a *cuerpu folclóricu* a través del baile a lo largo de la década de los años noventa. Traza un recorrido del

proceso de entrada en su primer grupo de baile, comenzando por la construcción de los “*robós folclóricos*” (p. 41) desde muy temprana edad, las consiguientes transformaciones vinculadas al uso del traje regional, las actuaciones de fin de curso y la constante guerra por lo visible dentro del grupo infantil. Además, también se reflejan los primeros problemas con la norma, como no cumplir con los estándares de feminidad adulta o sufrir la opresión de la gordofobia. La hiperfeminización, la *performance* heterosexual y el desarrollo del cuerpo con la edad son claves que la autora analiza como parte del proceso de convertirse en un “*cuerpu folclóricu de plenu derechu*” (p. 52) y que conllevan la entrada al grupo de baile de adultos. A nivel identitario, este proceso implica la interpretación de un modelo corporal dócil, despolitizado y mediado por el tipismo y la representación de un pasado rural fantástico e idealizado. Es interesante cómo la pandereta aparece en esta etapa vital de Baselgas como un elemento totémico —en sus palabras “*el bastón de mandu del exércitu*” (p. 42)— que, inevitablemente, desprende una poderosa fuerza de movilización de todos estos cuerpos folclóricos.

El grueso teórico del libro se localiza especialmente en el capítulo tres, al que

² No confundir con el pueblo de Baselgas. De aquí en adelante, Baselgas hará referencia a la autora —conocida en el panorama de la música

asturiana como Leticia Baselgas— respetando así una parte importante de su identidad y vinculación con su pueblo de origen, por deseo expreso de ella.

se le añade el subtítulo de “Cantares de nostomanía”, haciendo referencia a la nostalgia o necesidad de volver al hogar o el origen. A lo largo de este tercer capítulo —que se desarrolla cronológicamente a principios de los años 2000— se plasma esta lucha, tanto interna como externa, por volver, en el plano identitario a las raíces, al origen de este complejo entramado de “lo asturiano” mediado por conceptos como el *revival* (Bithell y Hill 2014), la autenticidad o la necesidad de pertenencia. Baselgas comienza el capítulo hablando de una realidad muy presente dentro del baile asturiano: la oposición entre “grupos de investigación” (Coloma González 2011, Cerra Bada 2004, Luque Cañizares 2008) o “grupos etnográficos” (Menéndez González 2008), frente a los grupos herederos de Coros y Danzas también llamados “rojillos de mierda” por estos primeros grupos que surgen con la llegada de la democracia, como refleja la autora (p. 66). Este debate en el que toda persona que empiece a bailar asturiano se ve inmersa y es obligada a tomar parte de un bando u otro —muchas veces sin quererlo o sin saberlo— simboliza esta oposición franquismo-democracia que ha estado y está todavía muy presente en la historia reciente de España. La autora plasma muy bien ese doloroso proceso por el que pasan muchas personas dentro del baile asturiano cuando se ponen en contacto por primera vez con el

imaginario de estos grupos de baile de investigación etnográfica. Estas agrupaciones en concreto se ven inmersas en una lucha por dominar el capital simbólico tradicional asturiano que, desde su punto de vista, los grupos herederos del franquismo han desvirtuado. Es muy difícil definir, y así lo refleja Baselgas, lo que más bien se trata de un sentimiento bélico entre tipos de grupos de baile que pone en juego la definición de lo tradicional, diversos procesos de autenticidad y representación, la construcción de lo verdadero y lo falso o la propia identidad del pueblo asturiano. La autora lo trata desde un lugar encarnado, por medio del choque entre realidad y representación que forma parte del inicio del “devenir desfolclorizante” (p. 73) en el que cambiará de grupo de baile y de indumentaria, desechará muchos elementos de esta hiperfeminización, bajará los brazos, dejará de bailar de punteras y volverá al fondo del escenario.

Lo que en su vida comienza en el baile sufrirá un desplazamiento hacia la pandereta; el paso de “*cuerpu de baille a muyer-con-pandereta*” (p. 116). La condición de bastón de mando va a dejar paso a la concepción de la pandereta como símbolo identitario que concentra la “*verdadera voz del pueblu*” (p. 85). El concepto de tradición se convierte en el nuevo dispositivo de estos grupos en los que la autora pasa a ser un catalizador de la verdad por medio de la voz,

perdiendo así su capacidad interpretativa en favor de la representación exacta de lo que hay recogido en el archivo. Dentro de esta nueva dinámica, la autora se enfrenta a numerosas contradicciones vinculadas a roles y estereotipos de género que determinan unos modelos de actuación preconcebidos y que están relacionados con la falta de agencia de las mujeres pandereteras. Según recoge Baselgas como panderetera dentro de los grupos etnográficos debía demostrar veracidad en su interpretación, asemejándose a la forma en la que lo hacía la informante y, por lo tanto, no podía modificar melodías, jugar con armonías o cambiar letras. Tampoco podía tocar en solitario, en contextos ajenos al baile y, mucho menos, cobrar por las actuaciones porque las pandereteras no tenían ese reconocimiento como músicas. La autora critica en su libro esta posición que ostentaban las pandereteras como elementos inertes al servicio de un patrimonio inmaterial muerto normalmente gestionado por hombres; porque esta idea de “*voces de l’Arcadia o misioneros de la tradición*” (p. 124) dificulta, aún hoy en día, el acceso a su propia identidad.

El capítulo cuarto, también con subtítulo, en este caso “Post-folk-asturianu”, parte de la crisis identitaria de la autora a partir de 2015 al reconocer su capacidad agente como música y artista en un proceso de autoconsciencia. La autora refleja cómo

ese proceso reflexivo llega a su punto álgido en la época en la que rompe con las bases disciplinarias que la convertían en parte de la máquina folclórica y se desprende de ese peso etnográfico. Las limitaciones del concepto de tradición son desechadas, a excepción del aspecto colectivo, con el objetivo de encontrar una política de expresión que permita crear otros modelos posibles. La condición de panderetera como transmisora pasiva de la tradición deja paso a la idea de “panderetera del común o panderetera *freelance*” (p. 136). En esta época también es clave para Baselgas la toma de contacto con otros ambientes musicales asociados como la música folk en la que, según ella, no hay una visión tan inmovilista de la tradición, sino que está abierta a otras influencias. Todos estos procesos y contactos se establecen desde este lugar encarnado del *caldín*, que vuelve a aparecer como motor en el que el cuerpo, la identidad, la posición y la capacidad desterritorializadora y de resignificación de Baselgas son los principales protagonistas.

En definitiva, a lo largo de todo el libro, la autora recorre sus vivencias en este proceso de autodescubrimiento y empoderamiento a través del baile y la pandereta. Se trata del primer trabajo en el que se aborda la asociación baile-pandereta desde otra óptica. Baselgas no pone tanto el foco en la clásica idea de la pandereta al servicio del baile o el baile a merced de la pandereta, sino que

sitúa esta relación en un lugar en el que cabe preguntarse cómo se expresa la corporalidad, identidad y capacidad creativa de las personas que cantan, bailan y tocan. De esta manera, se desplaza la interacción baile-pandereta del plano jerárquico para construir una relación recíproca y simbiótica. Este proceso vital de la autora, que atraviesa todo el libro de principio a fin, comienza con el *cuerpu protofolclóricu* en la infancia; culmina en la transformación a *cuerpu folclóricu* de pleno derecho; pasa al extremo contrario de cuerpo desfolclorizado (o etnográfico); y llega, por fin, a ser simplemente cuerpo, libre y con su propia expresión.

Esta obra no es novedosa solo por mostrar este recorrido vital o el tratamiento nuevo de la relación baile-pandereta, sino que Baselgas también es una de las primeras autoras en intentar plasmar por escrito conceptos muy vinculados a lo emocional, como esa pulsión colectiva de acervo identitario y popular que ella denomina *caldín*. Además, recoge algunas ideas dentro del ambiente de la música asturiana, como son esas eternas oposiciones entre *rojillos* y *tradis* o *tradis* y *folkies*, que están completamente naturalizadas y que, al tratarse de construcciones afectivas completamente mediadas por sentimientos muy fuertes como el amor o el odio, normalmente ni se les da explicación más allá de lo emocional ni se las cuestiona. Es reseñable la gran capacidad reflexiva de la autora que,

inevitablemente, se ha visto influenciada por el trabajo de su tesis doctoral sobre el espacio público y sus posibilidades de resignificación en el contexto asturiano (González Menéndez 2015). Así, a lo largo del libro, aporta una gran base teórica, especialmente influenciada por la filosofía postestructuralista, a todas estas vivencias y experiencias encarnadas con las que cualquier persona que forma o alguna vez ha formado parte de estas estructuras de baile y música tradicional se puede sentir identificada. Este libro es, sin duda, una pieza clave tanto para entender el discurso de Leticia Baselgas como creadora y artista vinculada a la música asturiana, como para acercarse a las últimas corrientes dentro de la música tradicional o de raíz.

Referencias:

- Bithell, Caroline y Hill, Juniper (coords.). 2014. *The Oxford Handbook of Musical Revival*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cerra Bada, Yolanda. 2004. “Baile y Danza: La Tradición y El Presente.” En *Los Asturianos: Raíces Culturales y Sociales de Una Entidad*, coord. Javier Rodríguez Muñoz, 657-72. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana.
- Coloma González, Elena. 2011. “Los Grupos de Baile En Asturias.” *Revista de Folklore* 351: 30-37.
- González Menéndez, Leticia. 2015. *Genealogías de la acción creativa en los*

espacios públicos. *Nuevas propuestas en el arte asturiano*. Universidad de Oviedo.

<http://hdl.handle.net/10651/34810>

[Consulta: 24 de marzo de 2025]

Luque Cañizares, Marisa. 2008. “Los Grupos de Folclor Na Sociedá d’anguaño. Los Formatos d’espardimientu.” En *Baille y Danza Tradicional n’Asturies. Xornaes d’Estudiu* 2007, coord. Fernando Ornos, 137–56. Xixón: Muséu del Pueblu d’Asturies.

Menéndez González, Constantino. 2008. “¡Tocar Pa Baillar! Ritmos de Percusión Como Acompañamientu Del Baille.” En *Baille y Danza Tradicional n’Asturies. Xornaes d’Estudiu* 2007, coord. Fernando Ornos, 157–64. Xixón: Muséu del Pueblu d’Asturies.