CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Primavera 2025, nº 20 (1)

ETNOMUSICOLOGÍA

I Jornada “Las enseñanzas de la gaita en Asturias. Los estudios reglados de gaita asturiana”

Francisco López Delgado **3**

ETNOLECTURAS

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

Aida Mariño Ardura **6**

Ayats, Jaume; Ferrando, Juanma y Llop, Ester. 2023. *El cant i les melodies tradicionals dels goigs. De la Mediterrània fins a Amèria i les Filipines.* Ficta Edicions. ISBN: 978-84-128533-1-5

Bàrbara Duran Bordoy **12**

ENSAYOS

La música de Gaitas como resistencia ante el conflicto armado en Ovejas, Sucre (Colombia)

Gustavo Lindarte **15**

Life Forever: memorias de una Inglaterra que pudo ser

Héctor Fouce **25**

Reproducir la historia, resistir la fiesta: Miniatura etnográfica sobre un ceremonial patriótico en Cuilápam de Guerrero, Oaxaca

Leopoldo Flores Valenzuela **32**

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

“Gewende me”: Historias de identidad, patronaje y resistencia dentro de las comunidades estigmatizadas de los músicos de boda en el sudeste de Turquía

Sara Islán Fernández **37**

Andar cos tempos: un análisis vivencial de los estereotipos sexistas en la transmisión del baile tradicional gallego

Carmen María (Carme) Campo Martínez y María Jesús (Chus) Caramés Agra **65**

“Toda a gente falla ainda da Severa”: Representações mediáticas e a construção do mito fundacional do fado

Maria Espírito Santo **84**

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

María del Carmen Lorenzo Vizcaíno y Zósimo López Pena **113**

Datos de autoría **139**

Equipo

Dirección: Eulàlia Febrer Coll y Marina Arias Salvado

Equipo editorial: Javier Ares Yebra, Javier Campos Calvo-Sotelo, Bàrbara Duran Bordoy, Xulia Feixoo, Marta Fernández Vilar, Gonzalo Hormigo Fraile, Pablo Infante Amate, Lidia López Gómez, Ainhoa Muñoz Molano, Alicia Pajón, Ricardo de la Paz Morón, Igor Saenz Abarzuza, Lola San Martín Arbide, Sofia Vieira Lopes

Asistente de edición: María Alonso Ayala

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

Reseña

I Jornada "Las enseñanzas de la gaita en Asturias. Los estudios reglados de gaita asturiana"

Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" del Principado de Asturias (Oviedo), 22 de marzo de 2025

Francisco López Delgado

El Conservatorio Superior de Música "Eduardo Martínez Torner" del Principado de Asturias fue la sede de la I Jornada "Las enseñanzas de la gaita en Asturias," organizada y dirigida por el investigador y profesor en formación Francisco López Delgado de la Universidad de Oviedo, con la colaboración de Flavio Rodríguez Benito y Rodrigo Fernández Joglar, presidente y videpresidente del Conceyu de la gaita, respectivamente. Este evento tuvo como objetivo proporcionar un espacio de encuentro para debatir y reflexionar sobre el papel de la enseñanza de la gaita asturiana, centrándose, en esta ocasión, en su inclusión en los Estudios Oficiales de Música.

A lo largo de la jornada, se presentaron diversas ponencias sobre distintos aspectos del proceso de enseñanza-aprendizaje de este instrumento tradicional de la región asturiana. Además, se llevó a cabo una mesa redonda en la que los actuales docentes del conservatorio abordaron cuestiones relacionadas con el pasado, presente y futuro de los estudios de gaita asturiana. Para finalizar, varios estudiantes del conservatorio ofrecieron un pequeño recital.

La inauguración del evento contó con la presencia de D. Fernando Agüeria Cueva, director del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, y de D. David Artime García, Director General de Inclusión Educativa y Ordenación de la Consejería de Educación del Principado de Asturias, quienes destacaron la importancia de la música tradicional y de la gaita. Artime García subrayó la educación "como herramienta fundamental para la conservación, desarrollo y proyección hacia el futuro" de la música tradicional asturiana y de la gaita, en concreto.

A continuación, se dio inicio al panel Innovación y tradición: enfoques educativos en la enseñanza de la gaita con la ponencia titulada "De la tradición al contexto educativo" a cargo del musicólogo y gaitero Flavio Rodríguez Benito. En su intervención, Rodríguez Benito analizó el proceso de inclusión de la gaita en el conservatorio, abordando los cambios organológicos; la Orden Ministerial de 1993, que permitió su

inclusión en las escuelas de música; y la creación de manuales y métodos específicos que culminaron con la incorporación de la gaita en los Estudios Oficiales de Música en 2006.

Seguidamente, la maestra y doctoranda en Musicología en la Universidad de Oviedo, Inés Estrada Vázquez, presentó la ponencia "Los métodos de enseñanza aplicados a la gaita en Asturias". Estrada Vázquez expuso diversas metodologías educativas activas, como los números de Justine Ward, que podrían aplicarse a la enseñanza de la gaita. Citó como ejemplo la obra *Salve a la Santina Nuestra Señora la Virgen del Portal* (1962), compuesta por el maestro Juan José García Renedo para gaita y banda sinfónica, en la que se empleó tanto la notación numérica como el uso de colores.

La última ponencia, "La percusión como soporte pedagógico al estudio de la gaita", fue presentada por el Dr. Julio Sánchez-Andrade Fernández en nombre de Marco Antonio Guardado del Valle, quien no pudo asistir. En ella se analizó cómo diferentes instrumentos de percusión, como el xilófono, la marimba o los timbales, pueden servir como recursos pedagógicos para mejorar aspectos interpretativos de la gaita asturiana tales como la afinación, la expresión corporal y la realización de glissandos.

Tras las presentaciones de los ponentes, se llevó a cabo una mesa redonda en la que los participantes respondieron a diversas preguntas planteadas por el público. Durante este intercambio, se abordaron cuestiones relacionadas con la estructura de las Enseñanzas Artísticas Superiores, como la asignatura de Percusión tradicional, y se discutió si su enseñanza debe ser impartida por el docente especializado en percusión o por el del itinerario de "Instrumentos de la Música Tradicional y Popular de Asturias" (IMTPA), cuyo instrumento principal es la gaita. Asimismo, se plantearon inquietudes sobre la selección del repertorio y las posibilidades de interacción entre la gaita asturiana y otros instrumentos.

La mesa redonda que se celebró después bajo el título de "La gaita en las Enseñanzas Oficiales de Música: pasado, presente y futuro" fue moderada por el director del evento, Francisco López Delgado. Participaron en ella los docentes de gaita asturiana en el conservatorio: Flavio Rodríguez Benito, docente en el conservatorio de Gijón; Jordi Fernández Boltá, docente en el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo; y Rodrigo Fernández Joglar, docente de IMTPA en el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias; junto a Roberto Menéndez del Campo, Jefe de Servicio de Enseñanzas Artísticas Superiores en el momento en el que se incluyó la gaita en los estudios reglados de música en 2006.

En ella se abordó el proceso de incorporación de la gaita en los conservatorios asturianos, recordando cómo los gaiteros Flavio Rodríguez Benito y Pedro Pangua Rivas acudieron a la oficina de Menéndez del Campo para defender la

necesidad de incluir este instrumento en el conservatorio. Aunque enfrentaron cierta oposición dentro del colectivo de gaiteros, la especialidad de gaita fue finalmente incluida en 2006, comenzando su andadura en los conservatorios de Oviedo y Gijón con Flavio Rodríguez Benito como docente. Ese mismo año, Fernández Joglar se convirtió en uno de los primeros estudiantes, y posteriormente lo haría Fernández Boltá. Durante la mesa, se discutieron también diversas inquietudes sobre el futuro laboral de los graduados en gaita.

Entre los asistentes se encontraba Dña. María del Rosario Álvarez Fernández, directora del Conservatorio Profesional de Música del Occidente de Asturias (Valdés), quien, aunque su centro no ofrece la gaita como parte de los estudios oficiales, expresó su interés en incorporar la especialidad de gaita en los niveles Elemental y Profesional.

El evento culminó con una actuación musical de alumnos de los distintos niveles del conservatorio. Una estudiante del Grado Elemental interpretó la "Danza prima" en la versión de Julio Álvarez y otro del Grado Profesional interpretó la "Xota'l centro", ambas piezas fundamentales de la tradición de la música tradicional asturiana. Finalmente, Daniel Meré, uno de los primeros Titulados en el itinerario de Grado Superior "Instrumentos de la Música Tradicional y Popular de Asturias", interpretó "Xana", para gaita en Do y banda magnética (2022), de Jorge Carrillo, quien presentó la obra al público. Los estudiantes fueron ampliamente ovacionados, y la pieza de Carrillo se destacó como una de las líneas innovadoras en el repertorio de la gaita asturiana.

La celebración de esta jornada constituye una evidencia tanto del creciente interés por parte del colectivo de gaiteros asturianos en la enseñanza formal del instrumento como de la necesidad de establecer foros académicos donde se pueda reflexionar sobre su evolución y futuro. La inclusión de la gaita en los conservatorios es aún reciente —2006 para los grados Elemental y Profesional, y 2018 para el Grado Superior—, lo que hace aún más relevante la realización de eventos de este tipo. Tanto el Conservatorio Superior de Música como el Conceyu de la Gaita esperan que se celebren más jornadas de características similares para continuar avanzando en el desarrollo de la enseñanza de la gaita asturiana y en la preservación de la cultura de la gaita asturiana.

Reseña de libro

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

Aina Mariño Ardura[1]

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 Baselgas[2] 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 empieza 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 *misioneres 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 Ornosa, 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 Ornosa, 157–64. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Reseña de libro

Ayats, Jaume; Ferrando, Juanma y Llop, Ester. 2023. *El cant i les melodies tradicionals dels goigs. De la Mediterrània fins a Amèria i les Filipines.* Ficta Edicions. ISBN: 978-84-128533-1-5

Bàrbara Duran Bordoy

En enero del 2024 las redes sociales se hicieron eco del enorme éxito del canto dels *goigs de Sant Antoni* en la iglesia parroquial de Manacor (Mallorca). Personalidades como Quim Monzó elogiaron la participación apasionada de una jovencísima generación de mallorquines en un acontecimiento de profunda raíz tradicional, que ha sabido encontrar el canal de transmisión directo con estos adolescentes. Esta referencia no es en absoluto superflua aquí, porque permite calibrar la presencia de los *goigs* (gozos) en la sociedad actual.

Este es el objetivo primero del volumen *El cant i les melodies tradicionals dels goigs. De la Mediterrània fins a Amèria i les Filipines*: analizar y documentar exhaustivamente la pervivencia de un género literario musical que hunde sus raíces en la Edad Media. El factor más sorprendente es, precisamente, la longevidad de este género así como su progresiva recontextualización y adaptación a la contemporaneidad, de una manera en la que los mismos participantes no son, generalmente, conscientes de ello.

Los tres autores cuentan ya con trabajos previos extensos y detallados sobre este tema. Jaume Ayats ha sido el director de dos tesis doctorales de Juanma Ferrando (*El fenomen gogístic al País Valencià música, identitat i ritual,* UAB 2021) y Ester Llop (*El cant dels goigs orals a Catalunya i Andorra*, UAB 2021) que han proporcionado buena parte del contenido que resume este libro. Por su parte, Ayats ya había publicado numerosos trabajos sobre los *goigs* i *gosos* (como son denominados en Cerdeña), aproximándose de manera especial a los significados simbólicos del espacio y territorio donde son interpretados, además de su análisis rítmico-melódico según la teoría del ritmo *giusto-silabic* que enunció primeramente el etnomusicólogo Constantin Brăiloiu. Cabe destacar que Ayats ha publicado diversos estudios donde sigue esta misma orientación analítica.

Para aquellos que no conozcan esta manifestación musical, la *Introducción* al volumen permite establecer los lindes exactos de la temática a estudiar, y constituye en sí misma una breve reseña de todos los elementos que definen al género: desde las situaciones sociales, muy semejantes en diferentes espacios

geográficos, a la estructuración de contenidos, estrofismo y elementos melódicos que han mantenido una sorprendente unidad, en un largo viaje a través de siglos.

El recorrido histórico que presentan Ayats, Ferrando y Llop permite encuadrar desde las primeras manifestaciones de los *goigs* hasta los tiempos actuales. Argumentan, inicialmente, que los motivos estéticos/religiosos que hacen nacer los *goigs* son una emoción concreta: el sentimiento de gozar, de alegría, el placer contemplativo que alimentan los iniciales *kontakia* (s. V-VII) hasta la presencia de los *gaudia* (desarrollados a partir de c. siglo XII: el canto a los *septem gaudia* de la Virgen María), de los cuales se pueden encontrar piezas tan tempranas pero muy conocidas como *Los set gotxs recomptarem* del *Llibre Vermell de Montserrat*.

Algunas de las cuestiones estudiadas en este volúmen (y que pueden generar posteriores investigaciones por su complejidad) son lo que los autores denominan "las situaciones de canto y la construcción de la comunidad imaginada" (p. 46-64) además del profundo análisis de las estructuras melódicas y rítmicas de los *goigs* orales. En el primer caso, se aproximan al canto desde la perspectiva social, cómo este es capaz de generar una comunidad que, en un momento determinado del calendario, se aglutina alrededor de una imagen o santo local, un canto que formaba parte (y que aún forma parte, como se ha comentado antes en relación con el canto de los *goigs* de Sant Antoni) de los rituales anuales imprescindibles en la inmensa mayoría de los pueblos de los países mediterráneos latinos, y que son descritos a lo largo del trabajo. Aunque inicialmente algunos especialistas se han mostrado reacios a admitirlo, ellos documentan indicios de que los *goigs* eran una de las estructuras musicales que admitían ser danzadas en el templo, o bien durante su interpretación social.

Como especialistas en esta área, los autores proponen modelos musicales de los *goigs* orales (además de comentar la diversidad interpretativa entre solos/coro/comunidad): las melodías de autor versus las melodías tradicionales. En estas últimas, proponen la denominación de modelo general, modelo *Roser*, modelo *Crux Fidelis* y modelo expandido. Una de las aportaciones más positivas de este estudio son los ejemplos musicales, claramente analizados, que acompañan cada propuesta analítica.

La presencia del canto a diversas voces, la polifonía generada en la interpretación comunitaria, es una de las características que quedan documentadas en este estudio, y que los autores sitúan dentro de cinco parámetros que intervienen en la creación de la sonoridad específica del canto: las previsiones que permiten adaptar el canto dentro de una interpretación viva, y por tanto en proceso de transformación; la particular

manera de emitir la voz; la relación que se establece con el espacio físico del canto; el diálogo sonoro generado por la alternancia del canto (entre solista/coro/comunidad) y los procedimientos que siguen los cantores para la elaboración de la polifonía.

Una de las aportaciones que permiten conocer en profundidad el repertorio existente y sus diferentes manifestaciones son los capítulos dedicados a las estructuras melódicas y estróficas de diversas regiones de habla catalana: País Valenciano, Cataluña y Andorra, Baleares y las islas Pitiusas (Ibiza y Formentera), Aragón y Navarra, Cerdeña además del resto de la península ibérica.

Finalmente, cabe resaltar la investigación a través de etnografía digital, que permite documentar la presencia del canto dels goigs en ubicaciones geográficas muy dispares, como América (el canto del *Deixem lo dol*, *goigs* de Pascua, en Florida; Méjico, Guatemala, Cuba, República Dominicana, Panamá…) así como Filipinas.

Esta indagación en la etnografía digital es uno de los factores que cabe tener en cuenta en las investigaciones etnomusicológicas contemporáneas, y que abren un amplio abanico de posibilidades en la aproximación a culturas musicales que, geográficamente, son difíciles de alcanzar.

En todo caso, una de las aportaciones más significativas de este libro es una propuesta clara de análisis evolutivo, que permite encuadrar el significado interpretativo y simbólico de géneros musicales que atraviesan generaciones pero que mantienen, a la vez, una presencia contemporánea indiscutible. Los autores documentan también las últimas aportaciones de diversos especialistas del género y actúan, así, como agentes difusores de los últimos estudios en el campo. Es, en este sentido, una obra que ilustra un modelo muy eficiente de revisión, ampliación y actualización de material etnomusicológico.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Ensayo

La música de Gaitas como resistencia ante el conflicto armado en Ovejas, Sucre (Colombia)[1]

Gustavo Lindarte

"Porque el ovejero
Es sano de nacimiento
Y si dicen que carga un fusil
Seguro es una gaita con cinco huecos."
(Gerson Vanegas, 2014)

Resumen

Durante los 90s, Ovejas, Sucre, enfrentó el conflicto armado, afectando su economía y cultura, especialmente su tradición musical de gaitas y tambores, que se convirtió en un símbolo de resistencia. El Festival de Gaitas "Francisco Llirene" destacó como un refugio respetado incluso por las fuerzas armadas, convirtiéndose en un emblema de esperanza. Los músicos locales, a través de sus canciones, narraron las crudas realidades de la guerra: algunos perdieron la vida, mientras que otros sobrevivieron con cicatrices, dejando un legado de resistencia cultural en medio de la devastación.

Palabras clave: Música de gaitas, identidad, resistencia, conflicto armado, Ovejas-Sucre.

Contexto

La música de gaitas es un tipo de música autóctona. Entiendo "autóctono" —desde mi experiencia como músico— como todo aquel ritmo musical que se ha transmitido generacionalmente en un territorio. Asimismo, este ritmo expresa los sentimientos y saberes de la región, las personas y sus historias. La música de gaitas tiene múltiples ritmos, como la *gaita, cumbia, porro, merengue* y *puya*, entre otros, con características

[1] Lo escrito a continuación es una recopilación de relatos y vivencias. Por esa razón, la contextualización y demás elementos carecen de una cita o referencia "académica".

diferentes y llamativas. Instrumentalmente, este tipo de música consta de una gaita hembra —también llamada *chuana* o *kuisi bunsi*—, proveniente de los indígenas Koguis y Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Este instrumento se encarga de llevar la melodía de una canción. Una gaita macho —igualmente llamada *chuana* o *kuisi sigi*— es la acompañante de la hembra y siempre rellena los espacios sonoros que esta deja al descubierto. Asimismo, quien ejecuta la gaita macho lleva una maraca, lo que otorga un brillo especial a las melodías y, en gran parte, lleva el tiempo y contratiempo de las ejecuciones artísticas. De igual manera, hay una variante de la gaita hembra y macho que se denomina *machiembriá*, la cual es la fusión de ambas gaitas, con la peculiaridad de que esta no necesita una gaita macho que la acompañe, ya que, por sí sola, da todas las notas musicales posibles para una canción.

Por otro lado, están los instrumentos membranófonos, como el tambor *llamador*, cuyo fin es marcar el contratiempo y, con su peculiar golpe, evitar que los otros instrumentos pierdan el ritmo y tiempo de la canción. El tambor *alegre* y la *tambora* buscan jugar con las melodías impuestas por las gaitas y adornar las canciones con sonidos alegres que terminan incitando a los oyentes a mover el cuerpo. Por último, y no menos importante, entra la voz de quien sea el o la cantautora del grupo musical, que, por efectos históricos en la zona de los Montes de María, es uno de los últimos elementos que se incluyen en las melodías de gaita, ya que, en un principio, las canciones eran netamente instrumentales.

El municipio de Ovejas, Sucre, se encuentra en la zona alta de los Montes de María. En él se realiza uno de los principales festivales de gaitas y tambores de Colombia, el Festival de Gaitas "Francisco Llirene", el cual, por su peso histórico, hace que ganar en alguna de las categorías de este festival sea el mayor prestigio que puede tener un gaitero o grupo de gaitas (Villamil y Ortega 2021). En "La Universidad de la Gaita", como se le denomina a Ovejas, la música tradicional de gaitas y tambores se presenta como parte de la identidad del pueblo. A través de ella se expresan todo tipo de sentimientos: se describen acciones del campo, se canta a la naturaleza y hasta se relatan acontecimientos históricos que se enmarcan en los hechos, tanto de la población ovejera

como del país. Tal es el caso del maestro José "Joche" Álvarez Junior con su canción *Veranillo de San Juan* (Reves Producciones 2017), la cual relata los efectos que tiene este hecho climático sobre la cosecha y siembra del campesino; y los Gaiteros de Ovejas (2017), quienes con una de sus canciones más representativas, *Pájaro de la Montaña*, le cantan al amor y a la belleza de la naturaleza, ejemplificando esta en un ave: el mochuelo. Asimismo, como Gerson Vanegas (2014), en su canción *¿Por qué nos llaman así?*, le canta al conflicto armado.

Marco teórico

La paz ha sido tradicionalmente concebida como un estado utópico, un horizonte a alcanzar, siguiendo preceptos religiosos, políticos, culturales o mediante la acción razonable de los estados y sus ciudadanos para superar los conflictos bélicos y no bélicos. Sin embargo, esta concepción ha resultado paradójica, ya que bajo la bandera de la paz se han librado innumerables guerras, y la paz alcanzada ha sido a menudo la paz del vencedor, una paz impuesta (Lozano 2017). Frente a esta visión, emerge una comprensión más dinámica y cotidiana de la paz. No como un fin lejano, sino como una serie de acciones inherentes a la existencia humana, algo más cercano. La paz se manifiesta en la construcción de familias, en la solidaridad, en la empatía y en la formación de sociedades (Lozano 2017). Es un fenómeno que ocurre constantemente, en el aquí y ahora, y no solo en la ausencia de guerra.

Bajo esta óptica, los actos de resistencia adquieren una nueva dimensión: se convierten en manifestaciones de paz (Lozano 2017). Y no hablo de una paz lejana, sino una paz que se encuentra de manera razonable y que es amena para la sociedad o sociedades. En este sentido, la resistencia reivindica la diversidad de la vida y el derecho a coexistir en esa diversidad. Ella se convierte en un medio para un fin y, en sí misma, en el proceso de co-creación de esa resistencia, se transforma en un acto de paz. Foucault articula esta idea al describir las resistencias como luchas que defienden la individualidad y la conexión comunitaria, que cuestionan "¿quiénes somos nosotros?" y rechazan las abstracciones

violentas que niegan nuestra identidad individual y colectiva (Foucault 1988, como se citó en Lozano 2017).

Por otro lado, Jocelyn Hollander y Rachel Einwohner ofrecen una clasificación de actos de resistencia basada en tres criterios: reconocimiento por parte del objeto de resistencia, intención resistente y reconocimiento por observadores. De esta interacción surgen siete categorías que permiten una amplia interpretación de lo que constituye a este tipo de actos, incluyendo aquellos que son involuntarios o interpretados como tales por terceros (Hollander y Einwohner 2004, como se citó en Lozano 2017). Esta perspectiva amplía el concepto de resistencia, permitiendo ver incluso en la creación artística, como la música, un potencial acto de rechazo ante los efectos que violentan a la comunidad. Un músico puede no buscar la resistencia, pero su arte puede inspirar o ser interpretado como tal. Así, esta se entrelaza con la paz, no como un objetivo distante, sino como una práctica viva y transformadora que se realiza día a día.

De igual manera, es importante resaltar que, en aspectos generales, la música acompaña a las personas en todo momento y contexto, ya que es utilizada para contar historias, expresar sentimientos, ideas o conocimientos. Asimismo, ella es una forma de resiliencia, entendida esta como "la capacidad del sistema social y de las instituciones para hacer frente a las adversidades y para reorganizarse posteriormente de modo que mejoren sus funciones, su estructura y su identidad" (Uriarte 2010: 689).

El único fusil que cargaba un ovejero era la gaita y las balas, sus notas musicales

Los años del 1990 al 2005, aproximadamente, fueron unos años muy marcados para los ovejeros porque la violencia tomó mucha fuerza. Los pueblos no eran gobernados por el gobierno, valga la redundancia, sino por las guerrillas o grupos al margen de la ley. En la zona se sembró el caos de diferentes maneras. Al amanecer, encontraban personas muertas en las carreteras, en los montes y en las calles. Por esta razón, surgió un desplazamiento para zonas aledañas a Ovejas y ciudades vecinas, con el fin de no saber nada de la violencia o, por lo menos, no estar cerca de ella. A raíz de esto, el pueblo se

sumió en el miedo. Nadie salía, nadie quería entrar y, constantemente, en los ovejeros, estaba la pregunta de: Si la guerra era contra el Estado, ¿por qué tomaron a la gente como escudo?

Para dar una idea general del contexto de la guerra en Ovejas, se puede decir que, durante la década de los 80, 90 y 2000, el territorio fue disputado por guerrillas como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y la Corriente de Renovación Socialista (CRS). De igual manera, participaron grupos paramilitares como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) (Duarte Cerón, 2021). Este conflicto, en gran medida, fue impulsado por la tenencia de la tierra y las rutas del narcotráfico. Cabe resaltar que la presencia de movimientos campesinos como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) contribuyó igualmente a que Ovejas fuera vista como amenaza por los terratenientes y pudientes de la zona. Esto resultó en la creación de contraguerrillas y, en última instancia, una violencia entre 1990 y 2005, dejando a Ovejas y sus corregimientos cercanos como uno de los territorios más afectados en el país (Duarte Cerón, 2021).

Con ánimos de erradicar la violencia impartida por los nuevos mandamases de la zona, llegaron las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) como un alivio contra el malestar. Para desgracia de todos, las AUC llegaron arrasando con todo el pueblo, generando más controversia y desaliento en el territorio. A estas alturas de la situación, según relatos de personas del pueblo, se ganaba más quedándote callado, porque si decías "sí" en un bando, corrías el riesgo de que en el otro te amenazaran, y viceversa. De esta y muchas otras maneras, hicieron de Ovejas un territorio fantasma: no se veía un alma en la calle por el temor de ser asesinado. Con ánimos de mantener la zona bajo estricto mandato y de autosostenerse, los grupos armados realizaban extorsiones. Así pues, quien rechazara esas extorsiones corría el riesgo de que, al siguiente día, amaneciera una bomba en su casa.

La estigmatización era tan grande que en el ejército no se permitían ovejeros por ser guerrilleros. En la radio y noticias tomaban como punto de referencia a Ovejas, para contextualizar espacialmente a las personas; ejemplo: "En el Carmen de Bolívar, a 20 minutos de Ovejas, hubo un enfrentamiento". El ovejero era visto como un guerrillero, debido a esto, no era contratado, no los dejaban montar en buses, etc. Después de un largo proceso, el festival fue un faro de esperanza y resistencia para la comunidad. A pesar de las sombras de la violencia que se cernían sobre ellos, los habitantes de esta región no dejaron de celebrar sus prácticas musicales. El festival, más que una simple festividad, se convirtió en un acto de desafío y afirmación de la identidad cultural. Sin embargo, el temor a la violencia fue un veneno lento que disuadió a muchos de participar, erosionando la asistencia año tras año.

A pesar de esto, el festival se transformó en un escenario para la expresión. La música, esa fuerza etérea que une a las personas, se volvió un símbolo de resistencia. Los compositores, alimentados por el cansancio de un pueblo asolado por la violencia, encontraron en sus melodías una forma de protesta, una voz para aquellos que habían sido silenciados. En este contexto, el ovejero emergió como un guerrero de la cultura. Su gaita, un "fusil" de esperanza, disparaba notas musicales que resonaban más fuerte que cualquier eco de balas. Estas notas eran proyectiles de resistencia, cada melodía una declaración de que, a pesar de todo, la vida y la cultura prevalecerían.

Grosso modo, la música fue el mecanismo para que el pueblo pudiera expresarse. Las composiciones cogieron tanta fuerza que en el pueblo se empezó a sentir un ambiente diferente. Con ánimos de ir finalizando, quiero presentar un breve análisis de una de las canciones que a día de hoy se siguen escuchando y fue uno de los motivos por los cuales me interesé en este tema de la música de gaitas como resistencia ante el conflicto armado.

Análisis

Título: *¿Por qué nos llaman así?*

Autor: Gerson Vanegas.

Ritmo: Cumbia.

Esta canción no es una cumbia más, es la protesta silenciosa de los hombres de los Montes de María. Es el grito quedo de todo un pueblo, expresado hoy con versos y melodías.

Ovejas, solo Dios y tus hijos saben cuánto eres buena, escucha tu canción.

Primera estrofa

Yo no sé si eso es un pecado. (bis)
Ser hijo de esta tierra.
Pero todo el mundo vive señalando.
Al que diga que es de Ovejas.
Nos difaman, nos apodan y nos tildan.
Como hombres guerrilleros.
Y por mucho que rechace esa mentira.
Para ellos somos unos violentos.

Coro (bis)

No señor, eso no es así.
Y por eso este canto es pa' aclararle que la gente de mi pueblo no se porta así.
Que si en esas montañas ya se esconden unos hombres descontentos, se lo juro a usted compadre, que no son de aquí.
Porque el ovejero.
Es sano de nacimiento.
Y si dicen que carga un fusil.
Seguro es una gaita con cinco huecos.

Segunda estrofa

Mucha gente vive con el temor. (bis)
De visitar a Ovejas.
Y se pierden de su lindo folclor.
Que trascendió la frontera.
Mientras al mundo solo se le habla.
De masacre y también de tragedia.
Pero no le cuentan lo que hay en el alma.
De un gaitero de esta tierra.

Coro (x4)

No señor, eso no es así.
Y por eso este canto es pa' pedirle que no hablen mal de mi pueblo, no conocen su vivir.
O es que acaso no escuchan a una gaita diciéndole al mundo entero no nos llamen así.
Porque el ovejero.
Es sano de nacimiento.
Y si dicen que carga un fusil.
Seguro es una gaita con cinco huecos.

Con la llegada de los grupos armados a la zona de los Montes de María, específicamente a Ovejas, Sucre, surgió un proceso de estigmatización que no se vio en pueblos cercanos como El Carmen de Bolívar, San Jacinto y Corozal, entre otros. Se creía que los ovejeros colaboraban con los grupos militares para llevar a cabo la toma de las zonas de los Montes de María. Esta creencia y malentendido se esparció fuertemente en toda la región bolivarense y sucreña como lo menciona el profesor Joche en una de sus entrevistas: "No nos dejaban monta' ni en los buses. ¿pa'onde van? Pa'Oveja, no. Fíjate que los carros por aquí pasaban de largo, no paraban" (comunicación personal, 11 de febrero del 2024).

Esta estigmatización hoy en día la he visto presente en mi familia. Las veces que he estado en El Carmen de Bolívar, intentan que replantee mi idea de trabajar en Ovejas, ya que allá solo hay guerrilleros. Y, a su vez, me dan nuevas opciones para trabajar el tema de las gaitas, como irme a San Jacinto, solo porque allá estaban los Gaiteros de San Jacinto, los cuales sacaron la música de gaitas del país. No los culpo; claramente, ese temor de visitar Ovejas sigue latente. Sin embargo, la idea no es quedarnos de brazos cruzados y seguir reproduciendo la estigmatización hacia el pueblo ovejero.

Conclusión

Las representaciones de la resistencia musical ovejera frente al conflicto armado se ubican dentro de la calificación de los actos de resistencia mencionados por Hollander y Einwohner (2004). Esta forma de construir la paz y expresar los sentimientos del pueblo se relacionan con el reconocimiento por parte del objeto de resistencia y, a su vez, cumple una intención resistente. De igual manera, estos actos de resistencia siguen influenciando las letras de las nuevas canciones de gaitas y tambores en las escuelas de música, los festivales de gaitas y los encuentros entre gaiteros.

Referencias

Duarte Cerón, Lina María. 2021. *La chuana: Haciendo memoria desde la música de gaitas*. Universidad Externado de Colombia. https://bdigital.uexternado.edu.co/entities/publication/207380d8-b94b-4122-8105-fe06c1495529 [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Gerson Vanegas. 26 de septiembre, 2014. *Por que nos llaman asi - Las Gaitas de Gerson Vanegas.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2SzDUnHvW0g. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Los Gaiteros de Ovejas: Tema. 18 de noviembre, 2017. *Pájaro de la montaña.*YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=l_koveO0Ng0. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Lozano Mancera, Natalia. 2017. "Entre la música y la resistencia: en busca del reconocimiento en el festival Petronio Álvarez". *Encuentros*, 15 (3), 142-151. http://ojs.uac.edu.co/index.php/encuentros/article/view/1086. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Reves Producciones. 13 de agosto, 2017. *Festival nacional de Gaitas Ovejas 2016 -Canción Inedita - Veranillo de San Juan José Alvarez Junior.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pFtHHT2f_1U. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Thowinson De León, Nhorelsy. (2020). *La gaita de nadie: Música de gaita y representaciones identitarias en San Jacinto, Bolívar.* Universidad del Magdalena.

Uriarte Arciniega, Juan de Dios. 2010. "La resiliencia comunitaria en situaciones catastróficas y de emergencia". *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 1 (1), 687-693. https://dehesa.unex.es/handle/10662/3121. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

Villamil Ader, Arihana. y Ortega, Gutiérrez, Álvaro. 2021. "El Festival Nacional de Gaitas Francisco Llirene y la escena de la gaita larga colombiana". *Boletín de Antropología,* 36(62), 38-58. https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/344690. [Consulta: 13 de mayo de 2014].

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Ensayo

Life Forever: memorias de una Inglaterra que puedo ser

Héctor Fouce

Para los del Clifton Campus, desde el futuro

Emma Jones venía de Durham y era difícil entender su inglés. Con el tiempo, aprendería que tu forma de hablar dice mucho en Inglaterra; dice de dónde eres, pero sobre todo quiénes son tus padres, qué hacen y cuánto ganan. Emma Jones ocupaba la otra habitación del ático del piso de estudiantes de Nottingham; era del norte y de clase obrera. Igual que Oasis, fue la primera persona que me hizo escuchar una canción de la banda de los Gallagher. Tendrá siempre un lugar en mi corazón por ese gesto.

En el ático sonaba música todo el rato. Yo ponía el *grunge* y Emma hacía sonar bandas de nombre desconocido, pero con canciones redondas. Las cintas empezaron a ir de un lado a otro: llegaron Blur, Elastica, Supergrass… y Oasis. Yo era un chico de clase media de provincias convencido de haber perdido el pelo de la dehesa en la gran ciudad, pero mi Erasmus en Nottingham fue mi primera experiencia cosmopolita. De repente, me vi en medio de una explosión de lenguas, acentos, razas y clases que aún no habían llegado a Madrid. Eran los años del britpop, del *grunge*, del indie. Yo salía al mundo mientras en las islas resurgía el orgullo de ser inglés, que para los jóvenes que nos rodeaban pasaba por escuchar bandas de rock que evocaban un pasado glorioso en el que el Reino Unido había conquistado el mundo a través de las canciones. Como dice Simon Reynolds, el britpop iba de "canciones cortas, baja fidelidad, minimalismo y guitarras, guitarras, guitarras" (Fonarow, 2006). Felicidad absoluta. En 1994 estaba también eclosionando la música de baile; pero la electrónica prometía un pasaporte al futuro, mientras que el britpop era un viaje a un pasado más brillante, más glorioso y más auténtico. Más británico.

La mediatizada enemistad entre Beatles y Stones en la época del Swinging London se recreaba con la bronca entre Oasis y Blur, enfrentando de nuevo a los pijos de Londres

con los curritos del norte. Faltaban un par de años para que el legado del thatcherismo dejase de ser gestionado por el Partido Conservador y pasase a estar en manos del nuevo laborismo de Blair; un reflejo del éxito de aquellas políticas, a decir de la propia Maggie. Inglaterra podía volver a ser cool, pero para eso tendría que ser sofisticada, moderna y cosmopolita; con una industria volcada en la creatividad y el diseño. El objetivo era marcar el paso a los vecinos europeos, no salir del club. Nosotros estudiábamos a Gramsci, la hegemonía, el poder controlador de las políticas mediáticas del thatcherismo y la discriminación racial. Analizábamos el pasado sin darnos cuenta de la profundidad del cambio que se estaba gestando a nuestro alrededor. Y, al tiempo, arropados con nuestras camisas de cuadros, nos dejábamos llevar por el estruendo de las guitarras y nos desgañitábamos en las noches estudiantiles del Rock City con los temas de Nirvana, Pearl Jam, Blur y Oasis.

El ascenso de Oasis al panteón del rock inglés fue una sorpresa, incluso para ellos mismos. En el documental *Oasis: Supersonic* (Whitecross, 2016), los miembros de la banda reconocen que el día en que Noel presentó *Live Forever* en el local de ensayo no se podía creer que la hubiera compuesto él. Era una canción redonda, y ¿quiénes eran ellos? Un grupo de chavales de provincias sin grandes ambiciones ni perspectivas, soñando con tener pasta para comprar algo de ropa y pasarlo bien a base de alcohol y cigarrillos con los colegas. Buena parte de la actitud de Oasis está en la primera estrofa de esa canción: "No me interesa ver crecer tu jardín, solo quiero volar". Una melodía poderosa, cantada con desdén hacia ese otro de mirada condescendiente. Eran una banda con la capacidad melódica de los Beatles, pero con la actitud agresiva del punk; aunaban dos hitos de la historia del pop británico[1]. *Live Forever* destila ambición y ganas de despuntar en la misma proporción que rabia y desprecio, por eso es un himno de orgullo juvenil.

[1] La fusión del legado psicodélico y el punk era el sueño de Alan McGee, el dueño de Creation, la discográfica de Oasis y epítome de la independencia británica: "Estaba obsesionado con Syd Barret y Pink Floyd, The Creation, The Small Faces… pero siempre estuve metido en el punk rock, en Joy Division, PIL y cosas así. Era las dos caras de una visión (cit. en Harris, 2003).

"Quizás tú eres como yo, vemos cosas que los demás no ven". Posiblemente el gran logro de Oasis fue entender que para ser un icono del rock no solo es necesario hacer grandes canciones, sino conectar de forma especial con tu público. "Nuestras canciones son extraordinarias no por las letras o los conciertos, sino por los millones de personas que las siguen cantando hoy" declara Liam a la cámara (Whitecross, 2016). Porque Oasis tenía claro que querían perdurar, pero también marcar el paso de su momento. "¿Qué puede esperar la gente del disco?", responden antes de la salida de *Definitely Maybe* (Creation, 1994), su primer disco. "Un montón de canciones sobre estar vivo y pasarlo bien". *Supersonic* recoge varios momentos en los que, desde el escenario, los Gallagher evocan la sensación de poder manejar los sentimientos de la gente a través de sus canciones: "Tú estás tranquilo frente al caos, mientras todos están gritando. Es la mejor sensación del mundo". *Supersonic* es también el título de la primera canción que interpretaron en televisión, y se compuso en medio de una parada para cenar. "De repente, la gente está cantando tu canción, la que escribiste absurdamente a las tres de la mañana". Un grupo transparente, auténtico, sin filtros y directo al corazón; el mito de la autenticidad rockera hecho carne. "Necesito ser yo mismo, no puedo ser nadie más. Puedes quedártelo, pero ¿qué estás dispuesto a dar?" (*Supersonic*, 1994).

Oasis era una banda que apelaba al espíritu de la comunidad después de que Margaret Thatcher hubiese arrasado con las comunidades, proclamando que "la sociedad no existe. Hay individuos, hombres y mujeres, y hay familias". Celebraban su herencia obrera e imaginaban un paraíso de clase trabajadora (escúchese *Champagne Supernova,* 1995). Eran conscientes de que el sueño del rock and roll podía esfumarse y lo exprimieron a conciencia. En agosto de 1996, llenaron Knebworth dos noches consecutivas: 250.000 personas asistieron a los conciertos, en los que la banda tuvo que acceder en helicóptero. Era un pálido reflejo de su capacidad de convocatoria: 2,6 millones de personas solicitaron entradas para ver esos conciertos, lo que supone un 4% de la población del Reino Unido. "Oasis era entonces un camión ardiendo cuesta abajo. Quizás debimos dejarlo ahí. Pero los currantes no paran" (Whitecross, 2016).

El éxito de la banda fue difícil de digerir. Llegaron los contables, los políticos y la prensa: "Montas una banda, solo quieres una tele grande y una novia buenorra, y de repente toda la gente se arremolina a tu alrededor con maletines de cuero" (Whitecross, 2016). Un día, sin darte cuenta, las conversaciones con los colegas ya no giran en torno a las canciones, los ídolos, las chicas o la ropa, sino sobre números. "Se pierde algo cuando la industria te atrapa", afirma Mark Coyle, su técnico de sonido, uno de los primeros en bajarse del barco (Whitecross, 2016). "Todo es confusión, nada es lo mismo para mí. No puedo decirte como me siento porque esta forma de sentirme es nueva para mí" cantaban, de forma premonitoria, en *Columbia* (1994).

Llegaron también los políticos. Soplaban nuevos tiempos, la hegemonía conservadora agonizaba. En la universidad, descubríamos los estudios culturales con años de retraso y entendíamos que la violencia de los 80 era el síntoma de la incapacidad de articular discursivamente la sociedad. Pero ese tiempo estaba a punto de caducar. Ya sabíamos el inglés suficiente para escribir sobre las canciones de los Smiths y pensábamos que manejábamos la teoría con fluidez para hacer esos mismos estudios sobre los años del socialismo recién finiquitados en España. El subidón de adrenalina causado por el éxito de Oasis corría en paralelo al "optimismo político y cultural que marcaba la era del Britpop" (Harris, 2003). En la ceremonia de los Brit Awards de 1996, Noel Gallagher, bastante pasado de vueltas, se deshizo en elogios hacia el más que previsible nuevo primer ministro laborista, Tony Blair: "Él es el hombre. Poder para el pueblo". Alan McGee estaba convencido de que las bandas de su sello Creation iban a poner la banda sonora del cambio político, pero los laboristas renegaron del pop luminoso de guitarras de los Boo Radley (*Wake Up Boo*) para abrazar el ritmo bailable de *Things can only get better,* de D:Ream. Aún así, la bandera de la Union Jack adornaba portadas, escenarios y hasta la guitarra de Noel en su concierto en el estadio de su equipo de fútbol favorito, el Manchester City. Faltaban dos años para que el *New Musical Express* sacase una foto de Tony Blair en portada con el titular: "¿Has tenido alguna vez la sensación de que te han engañado? El rock and roll ajusta cuentas con el gobierno" (Fonarow, 2006).

Más británica que el té de las cinco o que la bandera de las tres cruces es la prensa sensacionalista, que encontró en Oasis un filón para sus llamativas y mentirosas portadas. Eran perfectos: unos palurdos de clase obrera sin pelos en la lengua, que destrozaban hoteles, se metían en peleas, aparecían borrachos y eran amorales. Tras arremeter contra las viejas glorias que les entregaban los Brit Awards, Liam lanzaba una andanada ante los micrófonos: "Todo el mundo toma drogas. Es tan común como levantarte y tomarte un té" (Whitecross, 2016).

Munición para el *Daily Mail* o *News of the World* —diario que tuvo que cerrar en 2011 tras saberse que había manipulado pruebas y espiado a cientos de personajes públicos y ciudadanos anónimos— (Davies, 2014). Los tabloides nunca se han caracterizado por su amor a la clase obrera, a la que desprecian e insultan de continuo (véase *Chavs*, de Owen Jones, 2012). Las drogas eran el tema perfecto para retratar a una juventud desquiciada, amoral y consentida; la cara menos brillante de la *Cool Britannia* que asomaba y que amenazaba los valores conservadores. Oasis no rehuyó el cuerpo a cuerpo: "Me da igual lo que digan mientras salgamos en portada". Pero, sin darse cuenta, poco a poco, el camión se deslizaba por la pendiente y comenzaba a arder.

La madre de los Gallagher se había largado una noche, con sus tres hijos, harta de los abusos de su marido. Este no volvió a dar señales de vida hasta que asomó la nariz en medio de la fiesta que daban tras su concierto en Dublín, toda una celebración de su orgullosa ascendencia irlandesa, con el consecuente cabreo de los hijos. *News of the world* hizo pública la conversación en la que Noel le advertía de que si lo volvía a ver le partiría las piernas. Más escándalos, más titulares y más periódicos vendidos. "El día que tu vida pasa a la prensa amarilla ya has pasado al lado oscuro" (Whitecross, 2016).

Los titulares de prensa que hacían estremecerse a toda la nación, igual que la fe en los políticos o la necesidad de salir en la tele para promocionar un disco, evocan una era que ya no existe, que ha sido devorada por el escepticismo, las redes sociales y los *influencers*. La historia de Oasis, como reflexiona Noel Gallagher, solo fue posible antes de la era

digital, de los *talent shows* y los *realities*, antes de entrar en una cultura orientada al famoseo y a las audiencias de nicho (Whitecross, 2016).

"Al final, nada de esto importará y lo que quedará serán las canciones" (Whitecross, 2016). Pero las canciones siempre hablan de un tiempo y de un país, de la gente que las hizo suyas y las incorporó a una memoria que ya es colectiva. Treinta años después de su eclosión, las canciones de Oasis nos hablan de quienes fuimos y también de quienes pudimos ser. Visionando *Oasis: Supersonic* (Whitecross, 2016), con todos los titulares, las actuaciones en la tele, los conciertos y las canciones, se activó el túnel del tiempo y volví a Nottingham, a los estertores del thatcherismo, a los estudios culturales y a la esperanza por un tiempo nuevo que no lo fue tanto. Cada generación, si tiene suerte, tiene su supernova, ese momento en el que todas las canciones hablan de ti. Caer en la Inglaterra del britpop me hizo, sin duda, ser en buena medida quien soy ahora, como fan, como académico, como ciudadano y como persona. Y si bien nunca rompí una tele, ni fui expulsado de un ferry, ni desprecié a las estrellas de la edad dorada del rock o hice un corte de mangas al primer ministro, hay un poquito de las canciones de Oasis, y de Emma Jones, en mi vida cotidiana. Al menos, tras un mal día, siempre me queda el consuelo de que hay por ahí una canción de Oasis que quizás, "quizás sea la que me salve" (*Wonderwall*, 1995).

Referencias

Davies, Nick. 2014. *Hack Attack: How the truth caught up with Rupert Murdoch*. London: Chatto & Windus.

Fonarow, Wendy. 2006. Empire of dirt. The aesthetic and ritual of British indie music. Middletown: Wesleyan University Press.

Harris, John. 2003. *The last party. Britpop, Blair and the demise of English rock*. London: Fourth State.

Jones, Owen. 2012. *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.

Whitecross, Mat (dir.). 2016. *Oasis: Supersonic*. Video. Mint Pictures, Nemperor, On The Corner Films.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

Ensayo

Reproducir la historia, resistir la fiesta: Miniatura etnográfica sobre un ceremonial patriótico en Cuilápam de Guerrero, Oaxaca[1]

Leopoldo Flores Valenzuela

Una semana antes del 15 de septiembre de 2017, fui invitado por una amiga a la ceremonia del Grito de Independencia en Cuilápam de Guerrero; un pueblo oaxaqueño que se enorgullece de su origen mixteco en uno de los estados mexicanos con mayor población originaria. Esta invitación, al igual que nuestra amistad, responde a una serie de coincidencias que llevaron a este pueblo a formar parte de mi investigación sobre alabanceros en el Valle de Oaxaca. La excusa para ir a cenar pozole, tomar cerveza, mezcal y celebrar la vida era que, durante la conmemoración de la fiesta patria sufragada por el H. Ayuntamiento, la hermana de mi amiga iba a participar como corista de la Señorita América en la entonación del himno nacional mexicano.

Tras una larga semana dedicada tanto a trabajo de campo como a actividades académicas en un centro de investigación donde realizaba una estancia, llegó el día de la Independencia. Por la tarde, recogí a varios compañeros en una biblioteca de la Ciudad de Oaxaca para dirigirnos a Cuilápam, entre ellos un buen amigo que en aquel entonces era novio de la anfitriona. Como buenos mexicanos —pues había que rendir honores a la patria en su día— nos presentamos en la ceremonia cuando estaba a punto de comenzar; dos minutos más tarde y no habríamos llegado a tiempo, como por el contrario, sí lo hicimos por las cervezas. Así, estacionamos el auto y caminamos a la explanada del municipio para participar de la fiesta en unidad nacional simultánea.

La escena que nos esperaba, auténticamente mexicana, se disponía de la siguiente manera: en lo alto del H. Ayuntamiento, exactamente en el balcón que da a la plaza principal, se encontraba el cabildo, organizado jerárquicamente con el presidente

[1] Texto originalmente elaborado en el marco del seminario *Socio-antropología del Estado*, impartido por el Dr. David Recondo y la Dra. Gabriela Torres-Mazuera en la Maestría en Antropología Social del CIESAS Pacífico Sur, 2017.

municipal en el centro. Del campanario colgaba el lazo que sujeta el badajo con el que el presidente percute el idiófono que dota de identidad sonora a los ideales libertarios de la nación y, por consiguiente, al poder heredado y legítimo que le confiere el Estado. A ras del suelo, en la parte inferior izquierda, la banda de guerra de alguna secundaria esperaba su turno para concluir el ceremonial con su *performance* de tambores y trompetas, evocando el poder militar y con él, los principios de orden, progreso y desarrollo. En el extremo opuesto, se encontraba una banda local, complementaria a la primera, que se disponía a interpretar el *Himno Nacional* para que todos lo entonaran. Justo en el centro, sobre un podio, se ubicaban la Señorita América y sus seis coristas —tres vestidas de rojo y tres de verde, entre ellas la hermana de mi amiga— constituyendo el eje del ritual. La figura central, la Señorita América, iba ataviada con un vestido largo y blanco: una amalgama entre un vestido de quince años, la estética de algún personaje de ficción gringo y un cuello alargado que recordaba al de Maléfica de *Disney World*. Finalmente, entre el bullicio, los espectadores nos congregábamos en un tumulto considerable alrededor de la plaza. Toda la escena me evocó, sin lugar a duda, la usanza de la misma ceremonia que tendría lugar unas horas después en la Plaza de la Constitución en la capital, pero con las particularidades propias de Cuilápam.

Lo primero que aconteció en el ritual nacionalista fue el discurso de un personaje —quizá un maestro o un regidor del cabildo— que rememoraba algunos hechos históricos del proceso independentista al estilo de los libros de historia de la Secretaría de Educación Pública. Hizo hincapié en el pasado colonial novohispano y en la liberación del yugo en 1810 gracias a la Independencia y sus héroes. Asimismo, nos recordó que, gracias a dicho proceso libertario, en ese preciso instante contábamos con una patria que nos pertenece. El discurso continuó impregnado de los clichés de la historia caudillista oficial, aquella con la que nos adoctrinan desde la niñez hasta la muerte. En ese momento, me pregunté: ¿por qué, en un pueblo originario que seguramente participa activamente en movimientos de resistencia, esta ceremonia reproducía los rituales que legitiman a un Estado al que, paradójicamente, los propios oaxaqueños —pueblos símbolo de resistencia— se oponen? ¿Por qué era tan importante esta ceremonia, al punto de

congregar al pueblo como si se tratase de la Mayordomía de Santiago Apóstol, santo patrón de Cuilápam? ¿Qué acontecía, además de la mera reproducción del ritual observado en la Plaza de la Constitución en la capital? ¿Se escondía algo más allá de mis impresiones (sobre)cargadas de (pre)concepciones sobre lo nacional?

Hacia el final del discurso, aquel personaje tan enigmático como sus palabras orientó su reflexión hacia lo que se asemejaba a mis propias (pre)concepciones sobre los pueblos oaxaqueños. En ese instante, afirmó: "Todo el pasado colonial y racista del que la Independencia nos liberó no sirvió de mucho porque el México contemporáneo es heredero de la misma discriminación hacia nosotros, los pueblos originarios". Afirmó que los dirigentes actuales siguen explotando sus recursos naturales y arrebatándoles las tierras para luego sostener que, a pesar de esto, de los procesos libertarios, se puede aprender algo fundamental: "Es posible cambiar las cosas". Así, el vocero —y los cuilapeños que asentían— se reapropiaron el discurso oficial para convertirlo en parte de su herencia, proponiendo que los pueblos originarios son los legítimos herederos de la patria en la medida en que sus acciones reproducen la pantomima de las realizadas por los marginados de épocas pasadas.

Figura 1. Señorita América (al fondo) y sus coristas (costados) antes de iniciar el Himno Nacional, 2017.

Al término del discurso, la Señorita América, sus coristas y la hermana de mi amiga iniciaron su participación en el ceremonial entonando el *Himno Nacional*, el cual fue interpretado por la banda local (figuras 1 y 2). Esta escena, al igual que el discurso, cobró un marcado sentido de localía para mis oídos, pues el sonido de la banda —al estilo del Valle de Oaxaca— tenía ese toque de afinación, agógica e instrumentación que se asemeja a un jarabe del valle, un chotis, un paso doble o incluso a una marcha fúnebre ejecutada en alguna mayordomía o fiesta patronal.

Figura 2. Coristas de la Señorita América en Cuilápam de Guerrero, 2017.

Se sumó al ritual sonoro el hecho de que los micrófonos de la Señorita América y sus coristas estaban viciados, generando el característico *feedback,* lo que hacía que, para desgracia de la figura principal, sus voces se escucharan muy por detrás del imponente sonido de la banda. Si fuera poca la desventura de la encarnación de la Patria, había que agregar que, debido a los vestidos de las coristas, la disposición espacial y su poca estatura, resultaba casi imposible identificar con claridad quién interpretaba la figura central del fastuoso ritual en la Fiesta de la Nación. Al finalizar el *Himno Nacional*, tras el bien conocido Grito de Independencia, presidido por el presidente municipal y sus campanazos, la banda de guerra inició sus marchas militares, anunciando el fin de la parte ceremonial y dando paso a la cerveza, la comida, las fotografías y la convivencia.

Durante esta última etapa, mientras conversaba con los rezanderos y amigos con quienes desarrollaba mi etnografía —a quienes me encontré en medio de la performance—, surgieron comentarios que confirmaban que mis interpretaciones no estaban muy alejadas de la percepción local. Así, Daniel exclamó: "¡Qué jodido está esto! ¡Ni un grupito, ni comida, ni nada! ¡En Zaachila sí está bien chingón ahorita, hasta banda llevaron, me hubiera ido para allá!".

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

"Gewende me": Historias de identidad, patronaje y resistencia dentro de las comunidades estigmatizadas de los músicos de boda en el sudeste de Turquía

SARA ISLÁN FERNÁNDEZ

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1)

Palabras clave: Músicos de bodas, *govend*, *halay*, música kurda, comunidades peripatéticas

Keywords: *Wedding musicians, govend, halay, kurdish music, peripatetic communities*

Cita recomendada:

Islán Fernández, Sara. 2025. "'Gewende me': Historias de identidad, patronaje y resistencia dentro de las comunidades estigmatizadas de los músicos de boda en el sudeste de Turquía". *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1): pp. 37-64. <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*

"GEWENDE ME": HISTORIAS DE IDENTIDAD, PATRONAJE Y RESISTENCIA DENTRO DE LAS COMUNIDADES ESTIGMATIZADAS DE LOS MÚSICOS DE BODA EN EL SUDESTE DE TURQUÍA

Sara Islán Fernández

Resumen

Las danzas comunitarias *halay* (tr.) o *govend* (kr.) siguen siendo esenciales en la vida ritual en el sudeste de Turquía, especialmente entre los kurdos de origen rural. Estas danzas cuentan con un acompañamiento musical profesionalizado, tradicionalmente monopolizado por una comunidad de intérpretes poco estudiada, presente en todo el sudeste de Turquía y gran parte de Anatolia, cuyo rol social presenta una paradoja: su labor es vital para los ritos comunitarios, pero al mismo tiempo viven estigmatizados. Este texto recoge parte de los resultados de una década de trabajo etnográfico en Şanlıurfa en torno a dos familias de músicos de bodas. En él examino la manera en que dichas paradojas se reflejan y construyen en las denominaciones vernáculas que reciben estos músicos, y la complejidad interseccional de su identidad. Además, destaco historias personales de figuras que reflejan resistencia a las jerarquías y la estigmatización y deseo de igualdad y reconocimiento. En una sociedad en transformación, estas figuras sirven de precedente para las generaciones a venir.

Palabras clave: Músicos de bodas, *govend*, *halay*, música kurda, comunidades peripatéticas

Abstract

The communal dances halay *(Turkish) or* govend *(Kurdish) remain essential to ritual life in southeastern Turkey, particularly among rural Kurds. These dances are accompanied by professionalized music, traditionally monopolized by a little-studied community of performers present throughout southeastern Turkey and much of Anatolia. Their social role presents a paradox: their work is vital for communal rites, yet they face significant stigmatization. This text draws on a decade of ethnographic fieldwork in Şanlıurfa focused on two families of wedding*

musicians. It examines how these paradoxes are reflected and constructed in the vernacular terms used to refer to these musicians, as well as the intersectional complexity of their identity. Additionally, it highlights personal stories of individuals who demonstrate resistance to hierarchies and stigmatization, alongside a desire for equality and recognition. In a transforming society, these figures serve as precedents for future generations.

***Keywords**: Wedding musicians, govend, halay, kurdish music, peripatetic communities*

Introducción

Las danzas comunitarias *halay* o *govend*[1] gozan de una enorme vigencia en su uso ritual en el sudeste de Turquía, particularmente entre la población de origen rural, principalmente kurdos. En este contexto de práctica del *govend*, el acompañamiento musical está profesionalizado. Se trata de un oficio monopolizado hasta hace pocos años por una comunidad de intérpretes cuya presencia se extiende por todo el sudeste de Turquía y gran parte de Anatolia. Durante mi trabajo de campo etnográfico, llevado a cabo entre 2010 y 2023 en la región de Şanlıurfa (Urfa), Turquía, pude aproximarme fundamentalmente a dos familias pertenecientes a estas comunidades de músicos de boda. Parte de los resultados de esta experiencia investigativa están recogidos en el presente texto. En él me propongo por una parte dar a conocer este tipo de músicos, tan particular y a la vez significativo, cuyo papel en la vida social de las comunidades locales se caracteriza a primera vista por una gran contradicción: su trabajo es fundamental para la normal consecución de los ritos de paso de la comunidad, pero a la vez sufren una estigmatización flagrante dentro de esta. En este texto expongo un estudio de las distintas denominaciones que reciben estas comunidades de músicos profesionales y que encarnan estas contradicciones, con el propósito de contribuir a su comprensión, así como del sistema socio-económico que las alimenta. Finalmente, este artículo describe cómo, a pesar de estas dificultades, algunas historias personales evidencian un cambio

[1] En el siguiente vídeo puede verse un ejemplo de estas danzas recogidas durante mi trabajo de campo en un pueblo de Bozova, Urfa, en 2016. En él se aprecia la labor de los músicos de boda. https://www.youtube.com/watch?v=GmjM7jL67mY.

motivado por el deseo de igualdad y reconocimiento, y se convierten en modelos y precedentes que cuestionan las jerarquías tradicionales en esta sociedad en transformación.

Desde una perspectiva más amplia de la música en lengua kurda, se reconocen en esta, dentro de la escena profana, popular, tres tipos de intérpretes profesionales: el *dengbêj*, el *stranbêj* y finalmente el músico de bodas. Los dos primeros han concentrado la mayoría de la atención académica atraída por la música kurda, por lo que en el presente artículo trato de contribuir a llenar la laguna que existe sobre el tercer agente. Esta tarea la realizo desde el estudio de caso de dos familias en la región de Urfa: la familia Çiçek-Eğlence y la familia Diler. A la primera pertenece el intérprete de *zurna* Hasan Çiçek, y a la segunda el intérprete de *davul* Yasin Diler, los dos principales informantes de mi estudio. Ambas familias son ejemplos de comunidades de músicos de boda en la Urfa contemporánea, los primeros provenientes de Adıyaman e instalados en la ciudad desde hace tres generaciones, y los segundos en Bozova, al norte de Şanlıurfa y activos en sus alrededores.

Los músicos de las bodas

Los únicos trabajos que se han dedicado a estos músicos del sudeste turco son los de los etnomusicólogos Argun Çakır (2019, 2022) y Loqman Turgut (2002, 2018), con los que dialoga el presente texto. En su tesis doctoral[2], Çakır hace un estudio detallado de la evolución de los medios de subsistencia de lo que denomina las “comunidades peripatéticas” de la provincia de Mardin, a 180 kilómetros de Urfa. Desde el punto de vista antropológico, Çakır razona la inclusión de estas comunidades *de músicos de boda* en el campo de los grupos “peripatéticos”. En los años 70, la antropóloga Aparna Rao toma prestado este término de la filosofía, y denomina grupos “peripatéticos” a aquellos nómadas o seminómadas que viven en una relación de dependencia con respecto a otra comunidad, de la que obtienen sus medios de subsistencia. Este concepto da una amplitud antropológica al estudio de los músicos de bodas y permite captar

[2] “From charity-seeking to music-making: An ethnography of peripatetic adaptation in the Mêrdîn (Mardin) area, southeastern Turkey” (Çakır 2019).

aspectos fundamentales de su cultura y del estigma social que se cierne sobre ellos, que afectan de manera directa a su práctica musical.

> La estrategia peripatética consiste básicamente en combinar movilidad espacial y comercialismo no enfocado a la subsistencia en el nivel económico, con endogamia en el nivel social (…). Los peripatéticos como un todo constituyen una categoría socioeconómica, y cada comunidad es, además, una unidad étnica (…) y constituye una minoría.[3] (Rao 1987: 3)

Tanto en el caso de Mardin como en el de Urfa, los músicos peripatéticos dependen de las comunidades kurdas con las que conviven. De este modo, la tesis de Çakır analiza exhaustivamente la naturaleza y la evolución de las relaciones entre kurdos y peripatéticos y el papel de la música en ello. Este trabajo me ha proporcionado herramientas conceptuales y valiosa información sociológica e histórica sobre estas particulares comunidades, contrastable con el terreno abarcado en mi estudio. En efecto, el descrédito que caracteriza a las comunidades *de* músicos de boda, así como a su práctica musical, es debido, entre otros, a dos hechos fundamentales: la asociación de su origen a grupos migrantes de etnia gitana y su dedicación profesional a la música.

Como señala Çakır, es difícil saber si la baja popularidad de los músicos de bodas se debe al hecho de que se les considera gitanos, o si se les considera gitanos por que se dedican a interpretar música destinada al acompañamiento del baile, estigmatizada en el islam (Çakır 2022: 29). Pero lo importante es que estas comunidades, en la medida en que son originalmente móviles y dependen de otras comunidades para su subsistencia, pueden denominarse “peripatéticas” desde el punto de vista antropológico (Çakır 2019 usando la terminología de Aparna Rao). Gracias al fundamental trabajo de Çakır (2022), es sabido que en la casi totalidad de las áreas rurales de mayoría kurda y hasta los años 50 la música de las celebraciones comunitarias (la música de danza) era interpretada exclusivamente por miembros de estos grupos peripatéticos. Sin embargo, desde los años 50 ciertos procesos de cambio ayudan a disminuir las

[3] “The peripatetic strategy consists basically of combining spatial mobility and non-subsistence commercialism at the economic level with endogamy at the social level (…). Peripatetics as a whole constitute a socioeconomic category, and each community is, in addition, an ethnic unit (…) and constitutes a minority wherever it may be”. Las traducciones al castellano son mías a no ser que se indique lo contrario.

dimensiones del estigma bajo el que vive esta profesión, que empieza a contar con kurdos (no peripatéticos) entre sus intérpretes.

Como se comprobará en este texto, las familias de músicos de bodas de Urfa también pueden estudiarse y entenderse mejor desde esta perspectiva socio-antropológica, en tanto que peripatéticos a los que un tipo de relación de patronaje hace dependientes de las comunidades para las que trabajan y a los que denominaré aquí no-peripatéticos, siguiendo a Çakır (2019, 2022). En mi trabajo de campo, realizado entre el norte y el centro de la región, la mayoría de los no-peripatéticos eran familias de habla kurda[4].

Es importante añadir que, dentro del campo de la música de bodas en Anatolia y en particular del acompañamiento musical de la danza *halay* o *govend* que me ocupa, se encuentran dos registros interpretativos diferentes: el del dúo *davul*[5] y *zurna*[6], que llamaré registro instrumental, y el de las *orkestra* (conjuntos de músicos con más variedad de instrumentos e intérprete solista vocal), al que denomino registro orquestal-vocal. En mi trabajo de campo he podido comprobar que, al menos en la provincia de Urfa, los procesos de cambio que describe Çakır y que provocan que cada vez sea más frecuente la presencia de kurdos y turcos (no-peripatéticos) en una práctica musical hasta ahora estigmatizada, afectan exclusivamente a este último registro, el orquestal. Sin embargo, el registro instrumental sigue siendo exclusivo de los músicos peripatéticos. Esto se debe, como veremos, a la mayor reputación del músico de orquesta con respecto a la del simple intérprete de origen peripatético. Dentro de estos grupos de músicos

[4] En Urfa también existen actualmente comunidades no-peripatéticas de origen turcomano o árabe (principalmente en el sur de la región). En el pasado a estas se sumaban grandes comunidades armenias y asirias. Mis conclusiones sobre las relaciones entre músicos peripatéticos y no-peripatéticos no son necesariamente extensibles a todas las comunidades no-peripatéticas, pero pueden servir de precedente y ofrecer herramientas para estudiarlas.

[5] El *davul* (tr.) o *def* (kr. en la región de Urfa), conocido también como *duhol* (kr. estándar), es un instrumento de percusión de tipo membranófono, con forma cilíndrica y dos membranas. En turco, también se le llama "asma davul" debido a que se toca colgado de uno de los hombros mediante una cinta. Esto hace que el tambor quede ligeramente inclinado, con una membrana orientada hacia arriba y la otra hacia abajo. La membrana superior se golpea con una maza, llamada *tokmak* (tr.) o *holık* (kr.), mientras que la membrana inferior se toca con una varilla conocida como *çubuk* (tr.) o *şıvvık* (kr.).

[6] La *zurna* (tr.) o *zîrne* (kr.) es un instrumento de viento con lengüeta doble, perteneciente a la familia del oboe y relacionado con la dulzaina y la chirimía de la península ibérica. Este instrumento se encuentra en prácticamente toda la geografía de Turquía y está estrechamente asociado con la música de danza que acompaña las celebraciones comunitarias.

peripatéticos, la gran mayoría de los miembros varones se dedican a esta profesión, la cual aprenden en el propio seno familiar por transmisión oral. Así, hoy en día el conocimiento de este repertorio y práctica musical ligados a la danza comunitaria reposa casi exclusivamente en ellos, lo que les hace paradójicamente imprescindibles a la vez que los somete, como se verá en las secciones siguientes, a una relación de dependencia tradicionalmente similar al vasallaje.

El músico de bodas en Urfa: los nombres del estigma

En Urfa, los kurdos locales usan el nombre "gewende" para denominar a los intérpretes de *davul* y *zurna*[7] d edicados a la ejecución de la música de las bodas, dentro de lo que he llamado más arriba "registro instrumental". La palabra "gewende" es un exónimo, pues es utilizada únicamente por parte de personas externas a estas comunidades para denominar tanto a los músicos como a sus familiares y, por extensión, a las comunidades a las que pertenecen. Este término está cargado de cierta negatividad: nunca es usado por los músicos de boda para hablar de sí mismos y en ningún caso se empleará en presencia de ellos, lo que ya apunta a una fuerte estigmatización de esta profesión y de la comunidad que la ejerce, a la que unánimemente consideran de origen gitano. Ante estos, el vocativo utilizado por los no-peripatéticos en caso necesario, y de manera metonímica, será el término turco "davulcu" simplemente la expresión "def lê dixî" (lit. "toca el *davul*"). En kurmanyi estándar, "davulcu" equivaldría a "daholvan", y "zurnacı" a "zirnevan". Sin embargo, mis interlocutores en Urfa dicen no haber escuchado nunca tales términos[8] en referencia a esta comunidad. Es decir, se trata de una comunidad a la que los kurdos van a interpelar con un término turco en su presencia, y con un término peyorativo en su ausencia.

La existencia de un exónimo con el que los no-peripatéticos se refieren en su ausencia a los peripatéticos no es exclusiva de Urfa: por ejemplo, en otras regiones el término usado para denominar a este tipo de músico es "mıtırb" o

[7] En turco se preferirán los términos más neutros "davulcu" y "zurnacı" (respectivamente intérprete de *davul* e intérprete de *zurna*).
[8] El uso contemporáneo de la lengua kurda está aún fuertemente marcado por la oralidad. Así se encuentra repartida en numerosos dialectos conviviendo a menudo en espacios geográficos relativamente pequeños con frecuentes diferencias léxicas.

"mıtrıp"[9] -del árabe "mütrib", "músico"-, como en Mardin o Diyarbakır (Çakır 2019; Turgut 2018; Yanıkdağ 2021: 71; Yankın 2011:122). En Urfa, la palabra "mıtrıp" tiene un significado diferente y designa a grupos nómadas dedicados fundamentalmente a la mendicidad y en ocasiones al robo, y en consecuencia posee una carga aún más negativa. En regiones como Mardin este tipo de nómadas "fuera de la ley", se conocen como "qareçî", nombre también utilizado en Urfa y cuyas connotaciones racistas lo elevan a la categoría de un insulto. Estas terminologías están lejos de ser conceptos de fronteras exactas: la matemática de estos denominadores depende de muchos factores, y a menudo puede parecer que el *mıtrıp* y el *gewende*, en Urfa[10], al final son dos caras de la misma moneda, que reflejan dos maneras diferentes de ver al mismo grupo de individuos.

Esto lo ilustra, por ejemplo, la siguiente anécdota: al pueblo de Bozova en el que yo residía se acercaban a menudo mujeres a las que mis vecinos se refieren como *mıtrıp*; de piel oscura, ropas coloridas y en ocasiones acompañadas por niños pequeños, tocaban a la puerta para pedir algo de comida o dinero, sin demasiados rodeos. Mientras alguien busca algo que darles en el interior de la casa suelen esperar sentadas en el suelo, nunca de pie, como si necesitaran demostrar un respeto o pleitesía momentáneos a sus benefactores. En una ocasión, con curiosidad por saber dónde estaban los hombres de esta comunidad y por qué siempre enviaban a las mujeres a pedir, le pregunté a aquella chica sobre la profesión de su marido. Me dijo que se dedicaba a tocar el *davul*. Poco después se llevó la bolsa que le dimos con pan, algo de comida, y ropa de bebé y desapareció sin dejar rastro. Esta es otra característica fundamental de los *mıtrıp* en Urfa: el nomadismo, la falta de domicilio fijo y por consiguiente una manera de vivir "escurridiza" que les deja siempre fuera del alcance del resto.

[9] Al no ser este un vocablo admitido por la academia de la lengua turca (Türk Dili Kurumu), no existe un consenso o estandarización con respecto al modo en que debe escribirse esta palabra. En consecuencia, se puede encontrar escrito de diversas maneras en una disparidad de transcripciones. Estas son sólo las más corrientes.

[10] Así como ocurre con los términos "mıtrıp" y "qareçi" en Mardin.

Los *gewende* o músicos peripatéticos viven hoy sedentarizados, aunque se les atribuye también un pasado nómada, de lo que es fácil deducir que los músicos peripatéticos son probablemente *mıtrıp* sedentarizados que han aceptado la relación de dependencia o vasallaje que les une con las comunidades peripatéticas, y gracias a las que consiguen atraer sentimientos de confianza, además de una mayor calidad de vida[11]. Del mismo modo, las comunidades no-peripatéticas desconfían y desdeñan a los *mıtrıp* ya que estos han roto o no aceptan las relaciones de pleitesía que exige su compromiso con estas comunidades tribales. En consecuencia, "mıtrıp" y "gewende" son dos palabras que pueden emplearse para referir a la misma comunidad de peripatéticos dependiendo de la "cara" que esta muestre: la de la sedentarización y la pleitesía, o la de la mendicidad y el nomadismo escurridizo. Esta "bipolaridad" de la comunidad hace que la desconfianza se proyecte por extensión a todo el grupo peripatético, lo que alimenta el estigma.

La identidad "dom": una identidad secreta

Resta pues interrogarse sobre el modo en que estas comunidades de músicos se refieren a sí mismos. Sólo hacia el final de mi trabajo de campo, cuando conseguí ganarme la confianza de algunos de ellos, supe que estas comunidades de músicos de bodas utilizan hoy en día el endónimo "dom"[12] para referirse a sí mismos en privado, pero de cara al exterior se presentan como kurdos o como *davulcu* y *zurnacı*. Los estudios antropológicos e históricos sobre la demografía de la zona muestran que existen tres mayores grupos gitanos en Turquía: los roma en el oeste, lom en el noreste y dom en el sureste (Önen 2013: 608; Duygulu 2006: 18; Özateşler 2013: 281; Yanıkdağ 2021: 70). Desafortunadamente no existe información estadística oficial sobre ninguno de ellos. Los dom también son conocidos como "los gitanos de oriente medio" (Herin 2014: 407). Estos se relacionan con distintas olas de inmigración procedente de la actual India y Pakistán, algunas de ellas documentadas en fuentes del Imperio

[11] Doy las gracias a Argun Çakır por haberme hecho ver este punto en una entrevista personal en septiembre de 2021, en la que me hablaba de una situación muy similar con los términos "qarecî" y "mıtrıb" en la zona de Nusaybin al sur de Mardin.

[12] Esto también ocurre en regiones vecinas como Mardin y Adıyaman.

Bizantino ya desde el siglo IX e. c. (Soulis 1961: 144-45; Duygulu 2006: 19). Los tres grupos son hablantes a su vez de tres variedades lingüísticas diferentes: el romani, el lomari y el domari o domani respectivamente. No he podido encontrar obras que se hayan dedicado al estudio del dialecto domari que se habla en Urfa o a lo que queda de él. Sin embargo, se sospecha que está emparentada con algunos dialectos del sánscrito[13]. Por ahora, solo existen los trabajos de Bruno Herin, estudioso de los distintos dialectos de la lengua domari, quien los reagrupa en dos grandes grupos, uno al norte, al que pertenecerían las variantes habladas en el Norte de Siria y Beirut -y supuestamente las de Urfa-, y otro al sur, que agruparía los dialectos de Palestina (Herin 2014: 407 y 408). Los dom, tras siglos en el sudeste de Anatolia, han perdido en gran parte su idioma para fusionarlo en mayor o menor grado con el kurdo. Mis propias impresiones y las de compañeros como Argun Çakır, que han trabajado en territorios cercanos, son las de estar ante algo parecido a un dialecto de la lengua kurda en el que se "entierran" palabras del domari.

Las familias de músicos de bodas con las que he trabajado nunca se han identificado con etnias gitanas. Era perceptible la incomodidad que sentían cuando mis preguntas lo sugerían. En una ocasión pregunté a uno de mis principales informantes, el *zurnacı* Hasan Çiçek, si los *davulcu* en Edirne usan los mismos términos que los dom de Urfa para los instrumentos (v*innê*[14] para la *zurna* y *kutnî*[15] para el *davul)*. Su respuesta fue inmediata: "Imposible porque ellos son 'rom' y no tienen nada que ver con nosotros. A un dom no le puedes decir que tiene algo que ver con los 'rom' porque ellos son gitanos"[16]. Su tono era tenso y me hacía ver que si yo quería que la conversación continuara, esta

[13] "Según esto, llama la atención en las lenguas que usan los tres grupos [rom, lom y dom], el parecido fonético a las palabras 'Domba' del Sánscrito y 'dom' y 'dum' del hindú moderno." (Yanıkdağ 2021: 72). Estas palabras del sánscrito hablan de grupos étnicos segregados y esclavizados dentro del sistema de castas bajo el que se organizaba esta sociedad.

[14] He sabido que los *mitrip* al sureste de Mardin llaman "Vinna" al *rebab*, un tipo de violín de toque vertical de tres cuerdas usado en el acompañamiento del baile en las celebraciones comunitarias locales, en sustitución de la *zurna* y el *davul*, allí más en desuso.

[15] Esta terminología, como toda la lengua domari en general, es secreta, y se usa sólo en privado y entre los miembros de la comunidad sin la presencia de extraños. Tuve el privilegio de aprender algunas palabras, de las que solo desvelo estas, y guardo el resto por respeto a los que me las confiaron. Estos dos términos los comparto por su interés con el trabajo actual y con el permiso de mis interlocutores dom.

[16] Comunicación personal en 2020.

debía tomar otra dirección. Me explicó que esos términos dom para el *davul* y la *zurna* sólo los oiré en Mardin, Urfa y Adiyaman. En Antep, al oeste, ya no se utilizan, y más al oeste mucho menos. En cuanto a regiones más apartadas al este, Hasan reconoce no tener información. Así, al igual que la identidad dom, la dom *dili* (lengua dom o domari) es una lengua secreta: no se habla delante de nadie ni se habla de ella delante de nadie que no pertenezca a esta comunidad peripatética.

Más allá de estos detalles terminológicos y lingüísticos, la realidad es que los músicos peripatéticos en Urfa, como en muchos lugares del sudeste de Turquía, comparten la lengua, la religión y el estilo de vida de los kurdos (Önen 2013: 611), con quienes han convivido durante siglos, aunque siempre como una comunidad estigmatizada.

> Pese a que sus orígenes y situaciones son relativamente diferentes, la mayoría de los gitanos en Turquía se enfrentan a exclusión social, lo que se manifiesta de muchas maneras y en varios grados, como en la alta tasa de desempleo, la pobreza, la precariedad en la vivienda, el acceso restringido a la educación, y la proyección de estereotipos y percepciones negativas con respecto a su estilo de vida y su cultura. [17] (Özateşler 2013: 281)

Una característica fundamental de los grupos peripatéticos es la endogamia generalizada (Aparna Rao 1983: 3): casi como si de una casta se tratara, los matrimonios se realizan sólo entre miembros de la comunidad. Las uniones entre peripatéticos y no-peripatéticos están tácitamente prohibidas. Cuando se les pregunta por este tema, las personas con los que me relaciono me dicen todos sin excepción: “a ellos no les prometemos la mano de nuestras hijas” (“kız vermeyiz onlara”, tr.). Los peripatéticos también lo confirman con mezcla de frustración y resignación: “no casan a sus hijas con nosotros”[18]. Es evidente que se trata de una endogamia, en general, forzada por los no-peripatéticos, y no deseada por los peripatéticos. Los kurdos y turcos rechazan tradicionalmente unir lazos con ellos más allá del intercambio económico de servicios, sin salirse de la mera relación de patronaje que describiré más adelante. Una jerarquía por la que los peripatéticos nunca podrían ser miembros en toda regla de las tribus

[17] “In spite of relatively different backgrounds and conditions, most Gypsies in Turkey face social exclusion that manifests itself in several ways and to varying degrees, such as their high rate of unemployment, poverty, poor housing conditions, restricted access to education, stereotyping and negative perceptions regarding their lifestyle and culture”.

[18] “Bize kız vermiyorlar”, tr., literalmente “no nos dan a sus hijas”.

o comunidades kurdas para las que trabajan. Hoy en día, las comunidades de músicos peripatéticos en Urfa dependen fundamentalmente de los kurdos de la zona, con los que tienen una relación comercial en la que aquellos proveen con una serie de servicios a estos últimos, sus clientes. Esta relación comercial también conlleva compromisos de dependencia, y fidelidad. En cuanto a los kurdos no peripatéticos, estos alimentan hacia los peripatéticos cercanos a su tribu un sentimiento de compromiso comercial, y hablan de ellos usando el posesivo "nuestros" ("gewende me", kr.). Argun Çakır en una comunicación en julio de 2021 me relató también de como los kurdos hablan de los *mıtrıb* como "mitriba ma" ("nuestros mitrib") en Mardin. También Loqman Turgut señala lo mismo en su trabajo de tesis: "Un *mıtrıp* no forma parte de la tribu, pero es el *mıtrıp* de la tribu"[19] (Turgut 2002: 22). En la base de la distancia que impregna este particular modo de pertenencia está la ya mencionada percepción unánime entre los kurdos de que estos músicos son de origen gitano, sumada al hecho de que la propia dedicación a la música no está bien vista en sociedades musulmanas[20].

La estigmatización fomenta la clandestinidad de la identidad "dom"[21], que, al igual que ocurre con la lengua, estas comunidades usan para autodefinirse en el interior de la comunidad, pero nunca ante miembros de las tribus kurdas con las que conviven[22]. En mis entrevistas, los no-peripatéticos a los que he preguntado manifiestan sin excepción no haber oído nunca la palabra "dom"[23]. Sin embargo, varios informantes de la zona de Bozova han referido en mis entrevistas la presencia, hasta hace algunas décadas, de grupos de artistas ambulantes que se dedicaban a amenizar las *odê*, y a los que se conocía con el nombre de

[19] "Un mitirb ne fait pas partie de la tribu, mais il est le mitirb de la tribu."

[20] Esto mismo puede ser también la consecuencia de lo primero, y no tanto la causa.

[21] Lo mismo ocurre en Diyarbakır y Mardin así como en otras zonas de Turquía (Önen 2013: 611; Özateşler 2013: 281)

[22] En mi caso, mi posicionalidad (como extranjera o investigadora que rompe ciertas barreras de género para entrevistarse a solas con algunos de sus miembros), me proporcionó en este punto la gran ventaja de que ellos también rompieran ciertas barreras y así pude oír de ellos mismos el término "dom". No habría sido tan fácil si me hubiera acompañado mi marido (miembro de un linaje kurdo local) o en un contexto más cotidiano.

[23] Mi investigación tiene lugar fundamentalmente en la región de Urfa. No ocurre lo mismo en Mardin o Diyarbakır con los dom, donde como explico más adelante, su visibilidad es mayor gracias a incipientes aunque marginales movimientos políticos y ciudadanos por una sociedad más igualitaria. El estigma, sin embargo, aún prevalece.

"duman", "seguramente porque viajaban constantemente, como el humo"[24]. En una ocasión pregunté a Hasan Çiçek, por este término y por su posible relación con los "dom" de Mardin[25]. Tras un silencio, su primera respuesta fue: "Has tocado un tema delicado", ("çok ince yerlere dokundun"). Me manifestó su sorpresa cuando le hablé de los "dom" en Mardin, e insistió en saber cómo había sabido de ellos, todo ello en un tono de voz muy inferior al normal. Finalmente se decidió a explicarme que "duman" no tenía nada que ver con "humo", que "dom" y "duman" -*doman*- son lo mismo, siendo más frecuente el término "duman" en algunas zonas de Adiyaman.

Esta tendencia a ocultar la identidad "dom" enraíza en su propio estatus en tanto que peripatéticos: están ligados a los kurdos por lazos de patronaje[26] que les hacen pertenecer a la comunidad en un modo de dependencia y como miembros de segunda clase; no ser percibidos como un elemento extranjero es la condición para que estos lazos de subsistencia no se rompan. La razón de ello es que las relaciones de patronaje dentro de la ideología tribal en esta zona requieren cercanía: no se trabaja con extraños. Reconocer una identidad diferente a la kurda (en este caso *dom*) les haría abandonar esta proximidad y con ello se rompería ese acuerdo tácito que la pertenencia a una comunidad regida por la ideología tribal local exige, así como el respeto a la jerarquía que hay en su interior. Identificarse abiertamente como elementos "extranjeros" dentro de la comunidad kurda, sobre todo en contextos rurales, donde la ideología tribal tiene aún un gran peso en las relaciones sociales, pondría en entredicho la pertenencia a esta y con ello en crisis su modo de subsistencia. Y es que "gewende" o "davulcu", términos que encapsulan la representación que los grupos no peripatéticos tienen de ellos, en última instancia son términos jerárquicos[27], que se insertan en una estructura también jerárquica dentro de la comunidad y que ya ofrece un referente identitario a sus miembros. La identidad dom, en consecuencia, subsiste en el modo de una cripto-identidad[28]. De este

[24] Notar la coincidencia de este término con la palabra turca "duman" (humo).

[25] Conversación personal en 2020.

[26] Lo mismo es señalado por Çakır en su tesis (2019) sobre los dom en Mardin.

[27] Debo mi agradecimiento a Argun Çakır por hacerme ver este punto.

[28] Dieter Christensen (2007) se sirve del concepto de cripto-identidad para hablar, en contextos conflicto, de la clandestinización de la pertenencia y la auto-percepción de ciertos grupos

modo, el sistema de estigmatización y subordinación a la vez coincide con uno de patronaje y protección, garantizando así su subsistencia y con otro de identificación y representación, destinado a encarnar, transmitir y mantener esta jerarquía.

Es cierto que la identidad dom ha empezado a visibilizarse a través de determinadas investigaciones y trabajos divulgativos, así como por medio de algunos movimientos sociales, en contextos de poblaciones más abiertas e inclusivas, como las de otras áreas del sudeste de Turquía, como Mardin o Diyarbakır. Algunos ejemplos de este movimiento de visibilización son el documental "DOM" del director kurdo mardinense Halil Aygün, que ganó en 2012 varios galardones, uno de ellos al mejor documental en los premios de la TRT[29], o el nacimiento de una asociación de dom en Diyarbakır en mayo de 2007, con el objetivo de luchar por los derechos y la integración social y laboral de este colectivo (Özateşler 2013: 282).

Este movimiento de visibilización aún no ha llegado a Urfa. Allí, la identidad "dom" sigue siendo secreta, y como señalé anteriormente, la mayoría de los no-peripatéticos con los que he tratado permanecen ignorantes de tal término. Es por esta razón que, en este contexto, la complejidad y profundidad de este estigma no debe subestimarse. Por mucho que los músicos de bodas deseen liberarse de él, estas representaciones externas son "parte de la propia historia" de estos grupos y es a ellas que los miembros de estas comunidades se confrontan diariamente[30] (Okely 2008: 63). Esto tiene consecuencias en el modo en el que ellos mismos se identifican o, dicho de otro modo, en la conformación de la percepción que ellos tienen de sí mismos. En Urfa, los dom insisten en autoidentificarse como kurdos ante las comunidades kurdas con las que

humanos, entre los que cuenta a los kurdos. Aquí trato de hacer ver cómo los kurdos, a su vez, en este contexto en particular, compelen a otros grupos a mantener una identidad en secreto.

[29] Radio y Televisión Turca nacional.

[30] "Acabé por reconocer que era aún más importante que estas representaciones [las que los no-gitanos tienen respecto a los gitanos] fueran estudiadas como parte de la propia historia de los gitanos (…) sin embargo, a ellos les gustaría liberarse de ellas (…) los gitanos se han enfrentado a la visión que los no-gitanos tenían de los gitanos, así como a los valores y prioridades de los primeros". ("I came to recognise that it was all the more important that such representations be studied as part of the Gypsies' own history (…) however they might wish to be free of them. (…) Gypsies were confronted with the indigenous non-Gypsies' views of Gypsies, as well as non-Gypsies' values and priorities." (Okely 2008: 63).

conviven. Como señala Özateşler, quizá habría que considerar a los dom en un prisma identitario que va más allá de la etnicidad:

> Aunque he usado el término "etnicidad" como concepto exploratorio en algunos contextos, este uso es debatible y puede cuestionarse de diferentes maneras, ya que "identidad étnica" no está definida o actualizada [*performed*] del mismo modo por grupos diferentes o en circunstancias diferentes. En el contexto de Turquía, este término es complejo y controvertido, dado que la mayoría de los grupos minoritarios no se identifican a sí mismos "étnicamente" sino más bien cultural, lingüística o profesionalmente, como se puede ver con frecuencia en el caso de los dom.[31] (Özateşler 2013: 280)

Esta suerte de interseccionalidad étnico-gremial se refleja claramente en las palabras de Hasan, cuando por fin habla abiertamente conmigo (mayo de 2021, 6 años después de conocerle) del hecho de que entre ellos tienen una lengua, ("dil" en turco) que se llama "dom dili" y que sólo hablan los *davulcu* y sus familias:

> Lo que nosotros hablamos está mezclado con el kurdo; es la lengua particular de los *davulcu*, independiente del kurdo, del árabe y del turco. Pero como somos kurdos, como nuestras raíces ["kökümüz", tr.] son kurdas, nosotros lo hablamos mezclado con kurdo. No usamos esa lengua sola. 'Vinnî' o 'kutnî' tienen ese origen: la lengua de los *davulcu* ["davulcu dili", tr.]. (Entrevista personal con Hasan Çiçek, mayo de 2021)

Hasan deja "salir" a la identidad "dom" al precio de hacerla equivalente a su profesión. Está presentando una identidad interseccional relacionada con su ocupación con la esperanza de que en este proceso de visibilización esta no entre en conflicto con el hecho de identificarse como kurdo. Así, para los músicos de bodas en Urfa, la identidad "dom" no es étnica. Se identifican como kurdos y *dom*, donde "dom" es una identidad gremial, ocupacional, y se entiende como sinónimo de "davulcu" o "músico de bodas". Por ello, en el curso de la misma conversación Hasan insiste en que la lengua madre de toda su familia ha sido siempre el kurdo: "Mis abuelas no sabían turco. Te decían adivinanzas en kurdo, tenías que verlo", (Hasan Çiçek, mayo 2021). Lo mismo ocurre con Yasin Diler, otro de mis contactos principales dentro de las familias peripatéticas de Bozova. En este punto, es difícil medir la sinceridad de los músicos con los que he tratado,

[31] "Although I have used the term 'ethnicity' as an exploratory concept in some contexts, it is still debatable and can be approached in several ways, as 'ethnic identity' is not defined and/or performed in the same ways by different groups, or in differing circumstances. In the context of Turkey, this term is complex and contested, as most minority groups do not identify themselves 'ethnically' but rather culturally, linguistically, and occupationally, as is frequently seen in the case of Dom people."

así como llegar a entender la percepción real que estos tienen de su propia identidad. Tampoco deben dejar de tomarse en cuenta las consecuencias que mi propia investigación, cercanía e interés han podido tener en la autopercepción de mis informantes[32], y cuyo análisis será el objeto de mi atención en otros trabajos. Sin embargo, está claro que el modo de dependencia en el que los peripatéticos viven dentro de las comunidades kurdas es una razón de peso que les obliga a minimizar todo lo que pueda contribuir a excluirles de estas. Este mecanismo está tan inscrito en su forma de ser y su forma de vida que ellos mismos pueden llegar a creer que, efectivamente, "dom" no es más que una lengua y que ser dom no significa nada más allá que dedicarse a ser un músico de bodas, sin hacerse más preguntas.

Patronaje y subsistencia: economía peripatética

El particular acuerdo económico que existe entre los kurdos y los músicos de bodas peripatéticos, y que define el modo de subsistencia de estos últimos, es consecuencia y a su vez alimenta y cimenta la jerarquía de la que hablamos: esta profesión no se remunera en el modo del acuerdo de un pago a cambio de un servicio. Los *gewende* acuden a la celebración para la que se les solicita, y en el curso de la interpretación recibirán "regalos" o propinas ("bexşiş", kr.) de distintas personas, aunque fundamentalmente de parte de la familia del novio y sus allegados. El modo en el que este dinero llega a las manos de los músicos es también significativo: la persona que da la propina en cada caso debe enarbolar los billetes en alto haciéndolos caer sobre las cabezas de aquellos a quien se quiere honrar, siempre alguno de los invitados de honor a la ceremonia, los novios o sus familiares allegados (figura 1). Los músicos de bodas, con ayuda de jóvenes ayudantes que los suelen acompañar, se dedican a recuperarlos recogiéndolos del suelo, pues son estas las ganancias que les produce la boda, y a exhibirlos para subrayar la generosidad de los donantes. En numerosas

[32] En su libro "Antropología del Estigma" (2018) Ferdinando Fava describe entre otros el modo en el que su trabajo como antropólogo sirve para deconstruir un sistema de reproducción de la exclusión social. Encuentro ecos de ello en mi propio trabajo, en primer lugar porque mi trato continuado con los músicos dom problematizó el estigma a ojos de la comunidad no-peripatética que me acogía, y en segundo lugar porque los resultados de mi trabajo acerca de esta comunidad de músicos en última instancia tratan de contribuir a la visibilización de los mecanismos de construcción y subsistencia de este estigma.

ocasiones he visto cómo el *davulcu* mordía los billetes con la boca o los enganchaba entre los tensores del *davul* mientras seguía tocando ostentosamente con esta finalidad. En algunos casos, los billetes se dejan caer uno a uno a los pies de una persona que baila si lo hace especialmente bien, y también acaban en el suelo. De este modo, el músico siempre se tiene que agachar para recuperarlos en un movimiento que encarna todo el sistema jerárquico en el que se inscribe. En consecuencia, esta donación monetaria cumple una doble función: respecto al donante esta se percibe como un modo de honrar a los recién casados, como un despliegue de fuerza y generosidad pública de parte de los benefactores, y además, en lo que concierne a los davulcu, es la materialización y la actualización de esta forma de vasallaje, como parte de una ritualidad de la pleitesía: "(..) los que regalan no concebían sus ofrendas como un precio pagado a cambio de un servicio, sino que las utilizaban como una oportunidad de performar [actualizar mediante un gesto] estas virtudes públicamente." (Çakır 2022: 38).

Figura 1. Uno de los invitados lanza billetes sobre la cabeza del novio y su padre y bajo la mirada del *davulcu*, mientras estos bailan en la fila de *halay* en una boda en Urfa en 2013.

Otra dimensión del estigma que existe sobre ellos se refleja en el hecho de que los músicos de bodas peripatéticos nunca se autodenominan ni se les denomina "*müzisyen*". Este galicismo de la lengua turca está reservado, dentro de los códigos vernáculos, a los intérpretes que han recibido una formación reglada. Los *müzisyen* tienen acceso a otros estratos de la vida musical de la ciudad, así como, por su formación reglada, a la academia o al funcionariado. En cambio,

como se ha visto, los *gewende* son un tipo particular de músico profesional que ha aprendido su oficio por transmisión oral, en el seno familiar. No suelen conocer ninguna teoría musical, y a menudo no han tenido la opción de elegir otra profesión. Su actividad es percibida como una profesión artística o creativa de segunda clase[33].

En el siguiente apartado describiré de manera ejemplificada cómo esta tendencia se encuentra inscrita en un proceso de cambio por iniciativa de los propios peripatéticos, quienes comienzan a ver en la formación superior o la conquista de otras ocupaciones, la única manera de quebrar o poner en cuestión ese estigma. A través de un relato etnográfico de las vidas y familias de mis dos principales informantes Yasin Diler y Hasan Çiçek, ambos músicos peripatéticos, describo cómo estos y algunos de sus familiares están consiguiendo abrirse paso en ocupaciones más prestigiosas en el área de servicios, en el funcionariado, e incluso accediendo a la educación superior. En la medida en que para ellos la identidad "dom" se identifica con la ocupación que realizan, la del músico de bodas, salir de esta profesión les hace confiar en liberarse de esa etiqueta. Aunque tanto Yasin como Hasan aún relatan las barreras a las que se enfrentan cada día sólo por su origen[34], el marco institucional está abriéndoles las puertas a oportunidades que la estructura social y su jerarquía les cerraba.

[33] Esto puede percibirse, entre otros, en el hecho de que generalmente, durante las celebraciones comunitarias, los protagonistas de estas y sus invitados nunca ocupan el puesto de los músicos, pues una cuestión de clase les distancia. Aunque alguna vez he presenciado cómo los músicos se unen a la fila de *halay* (en el caso de músicos de cierto prestigio) o bailan en el centro, nunca veremos a los asistentes de la boda tomar un *davul* o una *zurna*. La única excepción a esto son las celebraciones internas a la propia comunidad de músicos de bodas donde sí se cumplen las características de una auténtica auto-celebración en el sentido que le da Lortat-Jacob (1994), y tanto la música, como el baile, son una actividad colectiva.

[34] Önen señala problemas similares para los dom en Diyarbakır: "In Diyarbakır, we do not see any Dom civil servants but the Dom tend to hide their identity even if they work in low-paid jobs. They mention that when their ethnic identity is revealed, they are fired. They have to hide their ethnic identity when they undertake seasonal agricultural labor in western and northern Turkey as well" (Önen 2013: 612).

Dos familias de músicos de bodas: Çiçek-Eğlence y Diler. Historias de resistencia

Mi comunicación y contacto con las comunidades peripatéticas en Urfa se ha centrado en particular en dos familias de músicos de bodas, ambas sedentarizadas desde al menos tres generaciones. Una de ellas en la ciudad de Urfa (la familia Çiçek-Eğlence) y la otra en el pueblo de Bozova (la familia Diler). En la primera, entre otros, mi principal interlocutor ha sido el *zurnacı* Hasan Çiçek y en la segunda el *davulcu* Yasin Diler, mencionados anteriormente. Los datos que refiero a continuación son los que ellos y otros miembros de sus familias han compartido conmigo en distintas entrevistas a lo largo de los años.

Los miembros de la familia Diler cuentan que siempre han vivido en Bozova y afirman no recordar un pasado nómada. Me explican que su familia ha albergado al menos cuatro generaciones de músicos de bodas. Mehmet, el padre de familia, que ahora ronda los 70 años, aprendió de su padre a tocar ambos instrumentos, la *zurna* y el *davul*. El hermano de Mehmet, Ibrahîm, se concentró en el *davul* (figura 2). El maestro y padre de estos, Seydî, fue un renombrado instrumentista en Bozova, que a su vez había aprendido su profesión de su padre Şexo, abuelo de Mehmet e Ibrahîm.

Figura 2. De izquierda a derecha Ibrahim y Mehmet Diler. Fecha desconocida. Fotografía familiar cedida por Yasin Diler.

Los hijos de estos últimos continúan la profesión, salvo el único hijo varón de Ibrahîm, que ha conseguido un contrato para trabajar en un puesto administrativo de una oficina pública ligada al ministerio de educación. Este es el primer miembro de la familia que compagina la profesión de *davulcu* con otra diferente.

Mehmet Diler, por su parte, tiene siete hijos: tres varones, Ahmet, Yasin y Emin y cuatro mujeres, Zeliha, Songül, Müzeyyen y Şükran. Todas están casadas con músicos de bodas de esta región, de los cuales sólo uno ha dejado la profesión y ejerce otro oficio. Emin es soltero, pero Ahmet y Yasin están casados también con mujeres provenientes de familias de músicos de boda: Fatma, de una familia de *davulcu* de Adıyaman, y Serap, prima hermana de Yasin, respectivamente. El padre de Serap también era *davulcu*. A lo largo de estos años, Yasin se ha convertido en mi principal interlocutor.

Él se enorgullece de entrenar el equipo de bailes regionales (*halk oyunlari ekibi*) de un colegio público de la zona. Allí toca el *davul* y además se encarga de dirigir los entrenamientos. Cuenta que por este trabajo no le pagan pese a que en principio acordaron hacerlo. Los tres hermanos Ahmet, Yasin y Emin, estos aún llevan, junto a su padre, una vida activa como músicos de bodas, pero cuando se les pregunta por su profesión las quejas no cesan. Se lamentan de que la gente no valora su profesión, y también hablan de maltrato y exclusión social: “A nosotros nos miran siempre por encima del hombro; si vamos a algún sitio a pedir trabajo fuera de las bodas, y se enteran de que somos *davulcu* no nos contratan; al final tampoco puedes salir de esta profesión” (Yasin Diler, octubre de 2022). Esto ayuda a poner en perspectiva las dificultades que han atravesado los pocos que han conseguido abrirse paso fuera de la ocupación de músico de bodas.

Yasin Diler, además, relata las dificultades que conlleva para los de su condición entrar en el mercado de las *orkestra*, ligadas a los salones de boda (figura 3). La llegada de las orquestas y con ella, la entrada de los propios kurdos no-peripatéticos en el mundo de la música de bodas (Çakır 2022) han contribuido a ahondar la brecha entre estos dos tipos de músicos hoy día. Según Yasin: “Llegaron las orquestras y se acabó la profesión de *davulcu*”, (“Orkestralar geldi, davulculuk bitti”, entrevista a Yasin Diler, noviembre 2022). Esto va de la mano de la debilitación del estigma que reinaba sobre la profesión ligada a la música

de bodas en sí misma, terreno en el que los kurdos han entrado poco a poco. Argun Çakır hace un relato de esta entrada en diferentes ámbitos de la música kurda como la historia de una transgresión (Çakır 2022: 36), facilitada por el hecho de que los nuevos músicos de bodas kurdos (es decir, no-peripatéticos), que trabajan mayoritariamente en formaciones tipo orquestra, lo hacen de manera remunerada, lo que añade distinción al trabajo y los diferencia del modo en que los peripatéticos han trabajado tradicionalmente: a cambio de propinas o "regalos".

Figura 3. Yasin Diler, de pie con el *davul*, y su hermano pequeño, Emin Diler, con *elektrosaz*, en una boda a la que asisten como *orkestra* en el verano de 2022. Fotografía cedida por el propio Yasin.

La familia Diler intentó esquivar la crisis profesional provocada por la llegada de las orquestas (*orquestra*) fundando su propia pequeña orquesta en la parte de atrás de un remolque. Esto les ha ayudado a continuar durante algunos años más, pero en invierno, cuando las bodas suelen ser siempre menos frecuentes y en salones cerrados, sigue siendo complicado encontrar trabajo. La razón de ello es que las orquestas de *müzisyen* (músicos de formación, generalmente provenientes de comunidades de no-peripatéticos), suelen tener prioridad ante la suya debido a su prestigio social. Yasin relata cómo cuando consigue tocar en un salón de boda, es habitual que los que lo regentan se nieguen a pagarles: el

estigma social es tal que su origen hace que la sociedad les condene a la remuneración en forma de "regalos" a posteriori, y no con un acuerdo previo[35].

Sin embargo, las generaciones más jóvenes de la familia Diler muestran cómo tanto la vida urbana como el acceso a los estudios superiores están consiguiendo difuminar el estigma y abrirles ciertas puertas profesionales antes cerradas. El pequeño de los tres hermanos, Emin, es el primero de la familia en realizar estudios superiores. Consiguió ser admitido en el Conservatorio de la Universidad de Gaziantep donde se graduó en *Türk Halk Müziği*[36] en 2019. El camino de su inserción en el mundo universitario no estuvo exento de dificultades, pues relata cómo fue imposible conseguir ser aceptado en el Conservatorio de la Universidad de Urfa debido a sus orígenes. Tras tres intentos, decidió probar en el de la Universidad de Gaziantep para ser admitido tras el primer examen. Ahora prepara oposiciones para puestos de enseñanza en instituciones estatales mientras da clases de música en un centro cultural en Bozova, lo que a su vez compagina con su trabajo como músico en las bodas junto a sus hermanos. El ejemplo de Emin, además del apoyo de sus padres, ha animado a varios de sus sobrinos mayores a proseguir estudios dentro del mundo de la música. Así, tanto Gamze, hija de Ahmet, como Cihan (figura 4), hijo de Yasin, estudian secundaria en el instituto de Bellas Artes[37] de Urfa, en las secciones de violonchelo y viola respectivamente. Además de ellos, el hijo de Müzeyyen (tía de estos), Yusuf Karakuş, es estudiante universitario en la universidad de Harran, en la diplomatura de educación musical. El resto de los sobrinos de Emin son aún jóvenes, pero todos tienen en general intenciones de proseguir estudios universitarios.

[35] "Pese a que hemos montado una orquesta nos siguen negando la entrada a los salones [de bodas], o si lo hacen, se niegan a pagarnos." Yasin Diler, octubre 2022.

[36] Estudios universitarios de grado en interpretación de la música popular turca.

[37] En Turquía existen ciclos de educación secundaria equivalentes al Bachillerato de artes que hay en España, con la salvedad de que allí están principalmente orientados a la música y no a las artes plásticas. Los centros donde se imparten son equivalentes a nuestros Institutos de Educación Secundaria y también dan acceso a la educación superior.

Figura 4. Cihan Diler en el Instituto de Bellas Artes de Urfa con su cello. Foto cedida por Yasin Diler.

La segunda familia con la que he podido trabajar de cerca todos estos años tiene como apellidos Çiçek-Eğlence. Esta proviene de Adıyaman, desde donde sus ancestros emigraron para establecerse en el pueblo de Helis (región de Kâhta, entre Urfa y Adıyaman) que quedó en gran parte bajo las aguas de la presa de Atatürk en 1994. Tras esto se reubican en la ciudad de Urfa, en el barrio de Topdağı, a la espalda de las ruinas del castillo asirio cuya muralla corona la ciudad. Varios miembros de esta familia aseguran que ellos fueron los primeros *davulcu* y *zurnacı* en llegar a la urbe. A la cabeza de esta familia de músicos está Hemî Tebşo (Muhammed Çiçek) famoso *zurnacı* y padre de 5 hijos. Solo uno de los hermanos no prosigue la profesión de su padre y se convierte en electricista.

De los otros cuatro, destacaré al *davulcu* Cevher Mehmet Çiçek, quien se casó con Yasemin Karaca, hija de otro importante *zurnacı* de la misma región: Mîhemed Azîkê (Mehmet Nuri Karaca), cuya familia continuó en Kâhta, para establecerse más tarde en Hilvan. Solo algunos miembros de la siguiente generación emigraron a la ciudad. Hasan Çiçek es hijo de Cevher Mehmet Çiçek y Yasemin Karaca, y es un *zurnacı* joven, nacido en 1994. Representa la nueva generación de músicos de bodas y en su figura se reúne el legado de dos grandes familias de la zona de Kâhta dentro de esta profesión. Dos músicos

legendarios son también familiares directos de Hasan: uno de ellos, Abdulkadir Eğlence (*Davulcu* Kado, primo del padre de Hasan), quien aún está en activo y es conocido en todo el país entre otras cosas por su colaboración con Ibrahim Tatlıses[38] en sus largometrajes y programas de televisión. El otro es Gavur Hacı (Hacı Çiçek), un extraordinario violinista que sustituyó a la *zurna* por el instrumento de cuerda, trasladando a este el estilo y la técnica de aquella (figura 5).

Figura 5. Izquierda: Hasan Çiçek en el centro con *zurna* junto a sus primos. Derecha: Hasan Çiçek (*zurna*) y *Davulcu* Kado (*davul*). Imágenes cedidas por Hasan, fecha desconocida.

Hasan también representa un mundo en transformación. Aunque se formó en el seno de una familia de músicos de bodas, y se crio bajo el peso de su estigma, consiguió abrirse paso con su toque en las esferas de los músicos de conservatorio. No sólo su gran talento es razón de esto, sino también su esfuerzo para ampliar repertorio más allá del acompañamiento del *halay* y los aires de danza, y adentrarse en el estudio de la teoría musical turca, adquiriendo ciertas nociones sobre teoría del *makam*. Esto le ha permitido ir más allá de la *zurna* y

[38] Ibrahim Tatlıses es un cantante y actor nacido en Urfa en 1952, de padre árabe y madre kurda, considerado el artista de mayor impacto internacional de todos los tiempos en Turquía. Su programa de televisión, Ibo Show, que presentó y animó durante más de 20 años, contribuyó a difundir la música de Urfa en todo el país.

adentrarse en la interpretación de otros instrumentos de viento como el *ney*, el *duduk* o el *kaval*. Así, ha aumentado su versatilidad como músico, diferenciándose de sus familiares y en consecuencia se le han abierto nuevas puertas, normalmente cerradas para los de su clase. Ha colaborado con el coro profesional del Ministerio de Cultura en Urfa (Kültür Bakanlığın Devlet Korosu) además de diversas orquestas de bodas como la de Ishak Demir, compuesta en su totalidad por músicos formados en conservatorio y provenientes de comunidades no-peripatéticas (kurdos o turcos en general). Hasan ha conseguido introducir en este mundo a su hermano pequeño Mehmet Çiçek, quien se ha especializado en la *darbuka* y en general en la percusión, y es hoy día también miembro de la orquesta de Ishak Demir (figura 6). Esta versatilidad de Hasan le ha permitido trabajar con músicos no peripatéticos, y así, ha contribuido a acercar dos clases de músicos muy diferentes entre los que Hasan constituye un valioso puente de comunicación. Como he subrayado anteriormente, los músicos de bodas en general son personas sin formación o estudios; esto, unido a la exclusión social que sufren, les ha creado una fama que les tacha de agrestes e ignorantes.

En este contexto, mi amigo Müslüm Yıldırım, profesor de *kanun* en el instituto de Bellas Artes de Urfa, consciente de que yo tenía dificultades de comunicación con mis interlocutores *gewende*, decidió presentarme a Hasan Çiçek: “él va a entender de lo que hablas y además es un chico muy educado”[39]. Las palabras de Müslüm, un ejemplo de músico turco formado en las instituciones, denotan muchas cosas: para empezar en ellas se condensa la desconfianza comunitaria que existe hacia estos peripatéticos, y que hace que Müslüm subraye los buenos modales de Hasan al elegir el adjetivo “efendi”, que combina la buena educación y la honradez en una palabra; además, con su aserción, Müslüm reconoce a Hasan como un músico peripatético capaz de comprender y responder a preguntas que él identifica como “sofisticadas”, similares a las que yo estaba tratando de resolver. Es decir, Müslüm deja al descubierto a la vez el estigma que se cierne sobre esta comunidad, así como la excepcionalidad de Hasan.

[39] “O dilinden anlıyacak, hemde çok efendi bir çocuk” (comunicación personal con Müslüm Yıldırım, 2015)

Como uno de mis informantes kurdos de la ciudad de Urfa me confió una vez: "en la ciudad ya no se sabe quién es quién: al final aquí ellos también llevan cuellos de camisa[40] y haces la cola del banco igual que ellos". Las historias de Hasan Çiçek, Yasin Diler, Emin Diler y sus familias representan diferentes modos en los que esta profesión se está transformando en una sociedad también en transformación[41]. En todas ellas hay un cariz de heroicidad, en la medida en que con sus aspiraciones han logrado atravesar la cortina de este severo estigma, o al menos hacerla menos opaca.

Figura 6. La orquesta de Ishak Demir, con Hasan Çiçek en segundo plano sentado y tocando *zurna*.

Conclusión

Este texto es un retrato de la estigmatización y la consecuente precariedad que padece la profesión de los músicos de boda, cimentadas por el conjunto de estigmas sociales y religiosos que rodean, tanto a esta actividad como a la comunidad de músicos que la ejerce. He tratado de desvelar y analizar el

[40] El cuello de la camisa (literalmente, "camisa con cuello", en turco *yakalı gömlek*) simboliza en el imaginario colectivo en Turquía a las capas más altas y educadas de la jerarquía social.
[41] En un artículo anterior pude analizar a través de la danza las transformaciones sociales que el éxodo rural había traído consigo (Islán Fernández 2022) y que explica en parte la adaptación de estas comunidades al nuevo medio urbano.

entramado socio-económico y cultural sobre el que se teje esta estructura de exclusión anclada en la tradición musical y dancística de los rituales de danza comunitaria. El análisis de la actividad de los músicos de boda en el marco de esta tradición muestra cómo la comunidad dom subsiste en un sistema de dependencia que a su vez le otorga protección a cambio de subrayar un estigma, encarnado en una ritualidad de la pleitesía y un léxico que encierra un complejo juego de identidades e identificaciones.

Pese a todas las dificultades que supone vivir bajo este legado de marginalización, las historias personales de unos pocos músicos dom ya presentan desviaciones de la norma, impulsadas por el deseo de independencia y reconocimiento. En la familia Diler se observa un giro muy claro hacia el abandono de la profesión de *gewende* y el desempeño de oficios que requieren formación secundaria o superior. El caso de Hasan Çiçek y su hermano Mehmet representa la batalla y la victoria de unos músicos por ser reconocidos como tales, independientemente de su origen y gracias a su maestría. En una sociedad en transformación, estas figuras se convierten en referentes y aportan precedentes a sus descendientes, y con ello consiguen desestabilizar las categorías jerárquicas tradicionales heredadas.

Referencias

Christensen, Dieter. 2007. “Music in Kurdish Identity Formations”. Ponencia presentada en el Congreso Music in the World of Islam, Asilah, Marruecos.

Çakır, Argun. “From charity-seeking to music-making: An ethnography of peripatetic adaptation in the Mêrdîn (Mardin) area, southeastern Turkey”. Tesis doctoral. 2019.

Çakır, Argun. 2022. “Shifts in the Stature of Professional Music-Making in Kurdistan (or How Kurds from around Mardin Became Professional Musicians)”. The World of Music (New Series) 11 (2): 25-64.

Duygulu, Melih. 2006. Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanları'nda Müzik Kültürü. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Fava, Ferdinando. 2018. Antropologia dello stigma. Forme di vita nel quartiere Zen di Palermo. Milán: Meltemi.

Herin, Bruno. 2014. "The Northern Dialects of Domari". *Zeitschrift Der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft* 164 (2): 407-450.

Islán Fernández, Sara. 2022. "The Commemorative Power of Govend Dances for a Kurdish Community in Transition". *World of Music* 11 (2): 91-112.

Lortat-Jacob, Bernard. 1994. Musiques en Fête. Nanterre: Société d'ethnologie.

Okely, Judith. 2008. "Knowing without Notes". En *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*, editado por Narmala Halstead, Eric Hirsch y Judith Okely, 55-74. Brooklyn: Berghahn Books.

Önen, Selin. 2013. "Citizenship Rights of Gypsies in Turkey: Roma and Dom Communities". *Middle Eastern Studies* 49 (4): 608-622.

Özateşler, Gül. 2013. "The 'Ethnic Identification' of Dom People in Diyarbakir". *Journal Of Modern Turkish History Studies* 13 (27): 279-287.

Rao, Aparna. 1987. The Other Nomads: Peripatetic Minorities in Cross-Cultural Perspective. American Anthropologist. Colonia: Böhlau.

Soulis, George C. 1961. "The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages". *Dumbarton Oaks Papers* 15: 141-165.

Turgut, Lokman. 2018. "Imagining a New Mitirb: A Text Analysis of a Singer-Poet Tradition in Ṭûr 'Abdîn". En *Diversity and Contact among Singer-Poet Traditions in Eastern Anatolia*, editado por Martin Greve, Ulaş Özdemir y Wendelmoet Hamelink. Baden-Baden: Ergon Verlag.

Turgut, Lokman. 2002."L'épopée de Cembeli et la Tradition des Mitribs". Trabajo fin de máster. Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

Yanıkdağ, Tülin. 2021. "Türkiye'de Romanlar ve Alt Kimlik Grupları: Etno-Dilsel Farklılıkları Kimliğe Yansımaları". *Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 2 (1): 57-76.

Yankın, Burcu et al. 2011. "Sait Gezici ve Rêzan Ile Söylesi: 'Ben Mıtrıbım, Müzik Yapıyorum'". *Folklora Doğru* 69: 107-123.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

Andar cos tempos: un análisis vivencial de los estereotipos sexistas en la transmisión del baile tradicional gallego

CARMEN MARÍA (CARME) CAMPO MARTÍNEZ Y MARÍA JESÚS (CHUS) CARAMÉS AGRA

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1)

Palabras clave: baile, tradición, folclorismo, género, feminismo

Keywords: *dance, tradition, folklorism, gender, feminism*

Cita recomendada:

Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, María Jesús (Chus). 2025. "*Andar cos tempos:* un análisis vivencial de los estereotipos sexistas en la transmisión del baile tradicional gallego". *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1): pp. 65-83. <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*

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

ANDAR COS TEMPOS: UN ANÁLISIS VIVENCIAL DE LOS ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN LA TRANSMISIÓN DEL BAILE TRADICIONAL GALLEGO[1]

Carmen María (*Carme*) Campo Martínez y María Jesús (*Chus*) Caramés Agra

Resumen

El presente artículo es una invitación de acompañamiento en el proceso de reflexión sobre los estereotipos de género que se pueden observar en la ejecución y transmisión del baile tradicional gallego.

Palabras clave: baile, tradición, folclorismo, género, feminismo

Abstract

This article is an invitation to accompany the process of reflection on the gender stereotypes that can be observed in the performance and transmission of traditional Galician dance.

***Keywords**: dance, tradition, folklorism, gender, feminism*

Introducción: el contexto de partida

> *La tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas.*
> *(Frase atribuida a Gustav Mahler)*

¿Qué entendemos por baile tradicional?

A nivel antropológico, en Galiza, diferenciamos entre baile y danza. Esta última es una manifestación reglada que requiere de una fecha, indumentaria y coreografía fijas, generalmente adornada con elementos que acompañan los pasos de las danzas, como arcos, cintas, espadas, palos o castañuelas. Por el

[1] Este artículo es una traducción al castellano, revisada, del original publicado en el número 16 de *Adra: Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* (Campo Martínez y Caramés Agra 2021). Agradecemos a Ana García Lenza su colaboración desinteresada para editar y corregir el texto.

contrario, el baile no requiere, para poder participar en él, de una fecha, vestimenta o coreografía fijas, pero sí de tener conocimiento de los movimientos comunes, estructuras y códigos compartidos por la comunidad. El baile, en contraposición con la danza, es más espontáneo, lo que lo convierte en una herramienta de socialización más popular y, por lo tanto, más viva.

Dentro del baile, existen dos tipologías de ejecución marcadas por los diversos ritmos del repertorio musical. Como en el resto del Estado español o parte de Europa y América, se bailan de manera "agarrada" los pasodobles, valses, mazurcas o rumbas: ritmos introducidos desde otras latitudes a finales del siglo XIX y adaptados al modo y música existentes en Galiza.

El otro tipo de baile es el que llamamos "suelto". Se denomina así por la manera en que se disponen las parejas: de manera enfrentada, pero sin agarrarse y con los brazos en alto. Es con esta tipología con la que se bailan los ritmos de muiñeira y jota, así como las variantes de ambos, y en la que, principalmente, se centra el presente análisis de género.

Al igual que ocurre con la lengua, existe un rico y diverso abanico de variantes del "baile suelto" según la ubicación geográfica, pero en este caso también podemos observar algunos denominadores comunes:

- La estructura: Se puede resumir, generalmente, en tres partes principales; el paseo, el punto y la vuelta. Estas partes están marcadas por los cambios melódicos en la música o por las indicaciones vocales y percusivas de las intérpretes. La música es también la que define los momentos en los que realizar los pasos y movimientos relativos a cada una de las partes.
- La dinámica: Atendiendo a lo descrito anteriormente, cada vez que la música indica un cambio de parte, una o más personas —las que denominamos "guía"— propondrán pasos creados en base a unos movimientos comunes conocidos y dentro de unos códigos compartidos, para que el resto de las personas que forman parte del baile los reproduzcan. Este es un momento clave y muy importante, porque es lo que nutre el baile para su constante desarrollo. La figura del "guía" improvisará pasos para demostrar su donaire en el bailar, jugando con los

grados de dificultad y aderezos varios, y que el resto de los bailadores y bailadoras deberán tener la destreza de imitar. Es así como se crea un interesantísimo y rico diálogo entre quienes participan en el baile, un constante lanzamiento de envites con los que dar muestra de la habilidad bailadora, tanto para crear como para reproducir los pasos.

Pueden establecerse así las principales características de lo que hoy entendemos por "baile tradicional":

- La colectividad: El baile tradicional es colectivo, pues se necesitan personas a las que proponer movimientos, a las que retar y que reten.
- La diversión: El baile es la manifestación del cuerpo frente a la música. Se baila por gusto; no hay otro requisito que el de disfrutar y desinhibirse.
- La impredictibilidad: A partir de unos movimientos base comunes y atendiendo a la música, los bailadores y bailadoras propondrán pasos improvisados que desafíen al colectivo, llegando a crear nuevas propuestas que irán nutriendo y haciendo evolucionar los pasos base.

Estas particularidades hacen que el baile sea parte viva del patrimonio cultural inmaterial. A diferencia de otros elementos patrimoniales que, hoy en día, solo forman parte de nuestra memoria colectiva, el baile sigue totalmente vigente, manteniendo los mismos usos para los que fue creado: la diversión y la relación interpersonal.

¿Cómo ha llegado hasta nuestros días? De la transmisión natural a la transmisión reglada

El baile suelto se transmitió de generación en generación hasta bien entrado el siglo XX, manteniéndose como herramienta de diversión y socialización en fiestas o momentos de descanso del trabajo. Con el tiempo, ha sido reemplazado por otros bailes que respondían a la introducción de nuevas modas y nuevas músicas, así como nuevos hábitos de relación social y diversión. Las personas portadoras de este bien cultural no desaparecieron, sino que dejaron de relacionarse y divertirse a través de estos códigos, cortando así la transmisión natural.

El estudio y recopilación del baile se inicia en la segunda mitad del siglo XIX de la mano del folclorismo, bajo los parámetros del *Volksgeist* propio del nacionalismo romántico. El folclorismo "engloba ideas, actitudes y valores que enaltecen la cultura popular y las manifestaciones que en ella se inspiran" (Castelo Branco y Freitas Branco 2003: 19). Así, se ensalza el mundo rural, entendido como el conservador de aquellas manifestaciones culturales propias e identitarias que, consideran, se pierden con la llegada del mundo industrial y urbano. El protagonismo de este proceso lo tendrán las agrupaciones burguesas, que comienzan a transmitir el baile y música de raíz a través de espectáculos adaptados a los gustos, prejuicios y convencionalismos de la sociedad burguesa del momento. A partir de este momento ofrecerán recreaciones basadas en la cultura rural, que idealizan y descontextualizan con el convencimiento de mostrar algo que los identifica identitariamente.

En este contexto y bajo estos parámetros, la mujer aparecerá representada a través del ideal femenino burgués del "'ángel en el hogar', un ser doméstico de naturaleza angelical. El ideal de mujer burguesa era la esposa y madre hermosa, sensible, afectuosa, decente, que controla sus pasiones, frágil y sumisa" (Sáenz-Chas 2019: 107). Comienza en ese momento la folclorización del baile, es decir, "el proceso de construcción e institucionalización de prácticas performativas, consideradas tradicionales, constituidas por fragmentos retirados de la cultura popular" (Castelo Branco y Freitas Branco 2003: 19); de esta manera, se conceptualiza como uno de los elementos culturales —junto con la música y el traje— que, se considera, recogen el "espíritu del pueblo". Se pauta así el marco ideológico sobre el que se asentarán las bases del *qué* y del *cómo* se debe mostrar y, en consecuencia, transmitir.

La transmisión, que en ese momento deja de ser natural y pasa a ser reglada, se llevará a cabo a partir de conceptualizar el baile como un producto cultural identitario, enseñándolo formalmente a través de pautas basadas en la representación y en el espectáculo. Esta transmisión, que comienza a finales del siglo XIX, continuará a principios del siglo XX de la mano de los coros históricos, de la Sección Femenina durante el Franquismo o de las agrupaciones folclóricas tras la Transición.

El trabajo de campo de estos colectivos, su recopilación y posterior enseñanza y puesta en escena hicieron que el baile siguiera presente en la sociedad. Para que este bien llegara a nuestra generación, fue determinante el momento en que integrantes de agrupaciones folclóricas descubrieron que aún había informantes a su alrededor que mantenían la forma espontánea de bailar. Esto ha ocasionado que, desde los años 80, se hayan echado a recorrer las aldeas, organizando encuentros para registrar esa manera de bailar. A partir de este gran esfuerzo de recopilación, enseñan al alumnado a reproducir los movimientos y códigos aprendidos, con el propósito de crear espectáculos inspirados en ellos. Compartir este objetivo escénico con sus antecesores hace que, aunque las agrupaciones folclóricas crean nuevas propuestas escénicas, también mantienen muchos de los cánones estéticos y patrones ideológicos establecidos por ellos.

Hoy en día también existen lo que denominamos “escuelas de baile”. Se diferencian en que no tienen como fin la representación y espectacularización del baile, sino su uso como herramienta de socialización y diversión, aunque la transmisión que utilizan también es reglada, es decir, formal y pautada.

¿Cómo es que ha llegado a nosotras?

Quienes firmamos este artículo somos portadoras y transmisoras de esta parte viva de nuestro patrimonio y hemos vivido todas las fases de transmisión, antes descritas, que nos han tocado en nuestro tiempo. Aprendimos a bailar, como la gran mayoría de la comunidad bailadora de hoy en día, a través de la transmisión reglada en diferentes agrupaciones folclóricas. Experimentamos el trabajo de campo y nos convertimos en transmisoras: primero encima del escenario o en las *foliadas* (fiestas espontáneas donde el baile y la música tradicional son los protagonistas) y, más tarde, como profesoras en escuelas de baile.

Con el tiempo nos dimos cuenta de que, mientras nos enseñaban los códigos del baile, la estructura coreográfica o los pasos adecuados para cada ritmo, nos enseñaron, transversalmente, roles diferenciados según el género en el que estuviéramos socializadas. Roles y estereotipos sexistas que están presentes en todos los ámbitos y etapas educativas de la sociedad patriarcal también lo están en el baile, como herramienta de socialización. A diferencia de en otros contextos

de nuestra vida, en el baile no estábamos identificando esos roles y estereotipos; por lo tanto, seguíamos reproduciéndolos y transmitiéndolos sin cuestionarlos.

Fue, sobre todo, en el momento de impartir clases de baile cuando realmente tomamos conciencia de los mensajes implícitos que estábamos trasladando al alumnado; mensajes que en otros ámbitos de nuestras vidas rechazábamos por ser sexistas, limitantes y por ahondar en la desigualdad entre las personas, pero que, contradictoriamente, manteníamos presentes en todo aquello que llevaba el apelativo de “tradicional”.

Darnos cuenta de esta contradicción fue el detonante que propició el inicio de esta investigación en busca de respuestas y soluciones; un proceso indagatorio en el que cada paso llamaba al siguiente y que quisiéramos compartir, invitando a acompañarnos y recorrer el camino andado a través de este relato.

Primer paso: identificación y análisis de los estereotipos de género

El primer paso que dimos en nuestra andadura fue identificar qué estereotipos sexistas se están transmitiendo en el baile tradicional, así como analizar el mensaje subyacente que llevan implícito. Los clasificamos en tres grandes bloques:

- La forma de bailar diferenciada por el rol de género: La masculina se caracteriza por una actitud vigorosa y recta, ejecutando los movimientos con mucha fuerza, saltando enérgicamente y colocando los brazos bien levantados. El rol femenino, en cambio, se caracteriza por una actitud sensual, ejecutando los movimientos con más suavidad, dulzura y recato, y colocando los brazos más bajos.
- La figura de guía: La persona que dirige el baile siempre está vinculada al sexo masculino. Esto se evidencia en la expresión, de sobra escuchada, "hacer de hombre" para referirse a una mujer que dirige un baile suelto o agarrado, ante la ausencia de un hombre que guíe.
- La conformación de las parejas: Siempre se realiza mediante la combinación de hombre-mujer y, en el caso del baile suelto, colocando a

bailadores y bailadoras en filas enfrentadas, que se denominan “fila de hombres” y “fila de mujeres”.

Prácticamente en la totalidad de las escenificaciones folclóricas en las que participamos y que observamos y, en consecuencia, en muchas de las fiestas en las que bailamos de manera tradicional y espontánea, detectamos que se reproducen cada uno de los bloques de estereotipos descritos. Se ahonda así en la diferenciación entre bailadores y bailadoras, debido a que en la transmisión del baile se perpetúan las desigualdades por razón de género.

Los estereotipos de género son moldes de pensamiento que delimitan el comportamiento de las personas basándose en suposiciones sobre cómo es (o debería ser) alguien, a partir de características como su sexo biológico, su orientación sexual o su identidad o expresión de género. Los aprendemos sutilmente a través de la socialización, dando lugar a una precoz adquisición de los papeles asignados a cada rol de género. Condicionan la personalidad, ya que los individuos desarrollan capacidades, destrezas o conductas distintas para adecuarse a lo que la sociedad espera de ellos según su sexo.

En los estereotipos de género descritos en el baile también ocurre. En su transmisión no solo difundimos cómo se deben colocar los brazos, a quién le corresponde guiar o con quién se debe bailar: también reforzamos, sutil y transversalmente, la idea de cómo ser hombre o mujer en el momento del baile, que es el mismo modelo definido en otros ámbitos de socialización del sistema patriarcal.

Así, cuando definimos los movimientos por género y enseñamos al masculino a bailar con saltos firmes y enérgicos y levantando bien los brazos, mientras que por el contrario enseñamos al femenino a bailar suave y sinuosamente y con los brazos bajos, es decir, sin destacar, lo que estamos haciendo es ahondar en el concepto machista de masculinidad y feminidad: lo masculino se asocia a la fuerza y lo femenino, a la dulzura, anulando la diversidad y libertad de expresión individual de las personas.

Cuando enseñamos a un niño a guiar y a una niña a esperar por lo que el guía manda, educamos en un rol activo, de liderazgo y visibilidad, al género masculino, y en un rol pasivo, de sumisión y de espera, al femenino.

Cuando formamos las filas sólo con parejas hombre-mujer, dejamos de visibilizar otras relaciones afectivas –amorosas o amistosas– posibles entre los distintos géneros.

Además, los tres bloques de estereotipos ahondan en la propia división binaria hombre-mujer, discriminando otras identidades de género posibles.

Segundo paso: Buscar referentes para cambiar los criterios de transmisión

Como ya hemos dicho, la mayoría de gente bailadora que hoy en día somos portadores y transmisores del baile lo hemos aprendido gracias al gran trabajo de las agrupaciones folclóricas. Pero, al mismo tiempo que aprendíamos a bailar, también interiorizábamos todos los bloques de estereotipos descritos anteriormente. La transmisión de estos estereotipos estaba completamente normalizada bajo el dogma que etiquetaba lo tradicional como algo estático e inmutable: "Así es nuestro baile tradicional, y para que siga siendo tradicional debemos transmitirlo tal cual, aunque sea machista".

Ante estas constantes argumentaciones de estatismo que envolvían el baile tradicional en la frase "siempre se ha hecho así, así es nuestra tradición", decidimos ir a las fuentes, es decir, investigar en los diferentes archivos que contenían, directa o indirectamente, muestras de baile. El objetivo era encontrar referentes que nos mostrasen otras formas de bailar que no respondieran a las normas marcadas por una sociedad machista. Fuimos lo más atrás que las fuentes (y nuestra capacidad de indagación) nos permitieron: investigamos en los cancioneros populares que se empezaron a elaborar a finales del siglo XIX y que contienen partes descriptivas del baile; buscamos en la prensa y en documentales fílmicos de principios del siglo XX, para consultar artículos de opinión o grabaciones antiguas de baile espontáneo; nos sumergimos en estudios sobre la Sección Femenina que muestran los trabajos de campo a

través de sus "cátedras"; visionamos archivos audiovisuales[2] de trabajos de campo realizados por diferentes personas y en distintas épocas a partir de los años 80 del siglo pasado; y también consultamos la literatura oral a través de coplas que describen el momento espontáneo del baile.

En esta búsqueda de referentes, nos encontramos con que en la mayoría de los casos los estereotipos descritos estaban presentes, ya que respondían a las normas sociales vigentes en cada época; pero también encontramos aquello que estábamos buscando: nuevos moldes que sacar de la invisibilidad y que nos sirviesen de guía a la hora de ejemplificar que el baile "tradicional" no siempre se había ejecutado y transmitido con carga sexista.

En contraposición al estereotipo del sexo masculino como guía (el que domina y dirige el baile), escuchamos en coplas, observamos en registros audiovisuales de trabajos de campo o leímos en cancioneros que también eran las mujeres quienes proponían los puntos, si eran las que más conocían el baile o tenían más destreza que los hombres presentes. También observamos múltiples casos en los que hombres y mujeres iban proponiendo los puntos indistintamente. Un ejemplo lo encontramos en el cancionero de Sampedro y Folgar, donde recoge: “Tiene una nota curiosa la carballesa; cuando es la mujer la que interpreta mejor, ella dirige y ‘pone puntos’; el hombre se limita a repetirlos, dificultosa y tardíamente” (1943: 185).

Frente a las formas de bailar diferenciadas por género, es decir, los hombres expresando fuerza y las mujeres delicadeza, observamos de manera general un modo de bailar individualizado, con diferencias que tienen más que ver con la forma personal de cada cual que a lo que se supone por género. Lo apreciamos en películas documentales de principios del siglo XX y en los registros audiovisuales de trabajos de campo de finales del mismo siglo, pero también podemos escucharlo en coplas de tradición oral que alaban el bailar enérgico de una moza: “Como baila, como baila, / como bate os pés no chan; / como baila,

[2] Al tratarse de material audiovisual y ante la imposibilidad de ser traslado a través de este formato sin pasar por nuestra subjetividad, invitamos a visitar algunos de los archivos audiovisuales referenciados en la bibliografía, para sacar conclusiones propias a partir de su análisis. Recomendamos especialmente el visionado de Peón (2014).

como baila / a muller do meu irmán"[3]*;* o también el baile moderado de los mozos: "O que ha de ser beilador, / beilador, beiladoriño, / o que ha de ser beilador / ha de beilar amodiño"[4]*.*

En cuanto a la conformación de parejas, esta es eminentemente mixta, aunque no es difícil observar, tanto hoy en día en las representaciones escenográficas como en los archivos de trabajos de campo, parejas formadas por el sexo femenino. Estas están completamente aceptadas socialmente ante la ausencia o déficit del sexo masculino. Además, en el caso de las representaciones, se da otro tópico de la sociedad sexista: que las actividades de expresión corporal y de escena, como el baile y la danza, están naturalizadas en el rol femenino. Por eso mismo, no fue tan fácil encontrar algún referente que mostrase parejas de hombres bailando espontáneamente. Lo encontramos en un trabajo de campo realizado por Mercedes Peón y su equipo a finales de los años 80: el momento transcurre en la trastienda de una taberna de Arzúa (A Coruña), donde las personas recopiladoras convocan a un pequeño grupo de informantes para pasar la tarde tocando y bailando. Al son de una muiñeira que empieza a sonar, una mujer va a sacar a bailar a un hombre, pero este declina la invitación en favor de bailar con un compañero que entra por la puerta en ese momento. Se puede observar una divertida complicidad en el baile de esta pareja de hombres, ante la cual nadie se asombra a pesar de mostrarse abiertamente en la esfera pública. Este momento nos muestra cómo la elección de la pareja en el baile está determinada por la motivación concreta por la cual decides bailar en cada preciso instante: la elección dependerá de quién te puede dar más juego para desafiar, con quién quieres jugar o a quién quieres seducir. Todas las posibilidades son aptas y cualquier combinación de sexos puede ser viable al entender el baile en esta dimensión.

[3] Traducción: "Cómo baila, cómo baila, / cómo golpea con los pies en el suelo, / cómo baila, cómo baila / la mujer de mi hermano".
[4] Traducción: "El que ha de ser bailador, / bailador, bailadorcito, / el que ha de ser bailador / debe bailar despacito".

Tercer paso: ¿Bailar sin estereotipos de género no es tradicional? El folclorismo y la perpetuación de los roles sexistas

Detectamos los estereotipos sexistas que se dan en la transmisión del baile. Analizamos la carga de género que inoculan. Buscamos y encontramos referentes de personas portadoras que no reproducían estereotipos sexistas al bailar. Después de todo esto, el siguiente techo que debimos atravesar fue la conceptualización del baile tradicional extendida desde finales del siglo XIX a través de la transmisión reglada.

Con esta transmisión reglada, se fueron difundiendo las argumentaciones generadas desde el folclorismo, el cual "presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios" (Martí 1999: 105); de esta forma, operará sobre el material de la cultura tradicional, es decir, sobre el folclore en general y el baile en particular, dotándolo de una "segunda vida" en la que adquirirá nuevos trazos formales, valores simbólicos y contextos performativos[5].

Así, para que el objeto patrimonial sea considerado válido, identitario y digno de transmisión, lo fija en un estado de inmovilismo y genuinidad ancestral que lo vuelve:

- Estático: Como si de una foto se tratara, se reproduce el momento que se considera válido. En este caso, ese momento es el origen del baile folclorizado, es decir, aquellas representaciones creadas a finales del siglo XIX. El baile, al folclorizarse, se convierte en algo que se debe conservar, una pieza de escenario característica de una identidad genuina. Se estanca y congela, perdiendo la capacidad de dinamismo y creatividad relacionada con la cultura viva.
- Ahistórico: Al decir "siempre se hizo así", se olvida que esa foto fue tomada en un momento concreto de la historia y se le da una genuinidad ancestral. El concepto de *histórico* desaparece y la capacidad dinámica de la cultura, también: se coge un pedazo de tiempo determinado y se obvia que, para tener un producto total, este ha tenido que ir

[5] Esta idea está inspirada en Costa Vázquez (1996).

enriqueciéndose de múltiples aportaciones que se han dado a lo largo del tiempo.

- Uniforme: Al pasar a representar el baile, se prima una estética basada en la espectacularidad que, a su vez, se apoya en la uniformidad. De esta forma, se pierden las características individuales de cada bailador y bailadora y, por tanto, la riqueza que aporta la diversidad.
- Machista: Como decíamos al inicio de este artículo, las representaciones que se originan en la élite burguesa de finales del siglo XIX muestran sus gustos y convencionalismos sociales, donde la mujer es ensalzada como el "ángel en el hogar". Así, el folclorismo no solo toma el baile como algo estático, ahistórico y uniforme, sino que también perpetúa, de manera transversal, el machismo. Si la foto que se escoge para conservar el baile sigue postulados no igualitarios y sexistas, estos se van a reproducir en cada recreación de la misma. Un ejemplo, para nosotras claro, está en el artículo de García Ferreiro titulado "La muñeira de castañuelas", publicado en julio de 1911. El redactor muestra su disconformidad con la introducción de una nueva forma de bailar la muiñeira: la "muiñeira punteada", que sustituye, cada vez más, a la variedad que se considera propia e identitaria de la comarca de A Barcala, la "muiñeira de castañuelas". La introducción de la punteada supone cambios, en la cadencia del ritmo o en el acompañamiento de castañuelas; pero lo que realmente molesta al redactor son las diferencias que introduce en la forma de bailar del género masculino y femenino. Dice así:

> En la barcalesa aparecen bien caracterizados el hombre y la mujer. Él fuerte, saltarín, ágil [...]. Ella modesta, tímida, vergonzosa, llena de candor y de virtud como debe ser la mujer encargada de completar y perfeccionar al hombre. Los pausados y acompasados movimientos de sus brazos y piernas, la vista baja [...]. Es este nuestro baile, el que nos caracteriza y es propio [...]. La clásica muiñeira barcalesa fue reemplazada por la poco agradable punteada, en la que la mujer y el hombre aparecen iguales, loca ella como él en sus manifestaciones, más comparables a retozonas cabritas que a vergonzosas mujeres. (García Ferreiro 1911: 4)

Este ideario folclorista, iniciado en el siglo XIX, llega a nuestros días a través de dos estrategias que analizaremos a continuación.

La primera consiste en repetir estos argumentos ("así es nuestra tradición", "siempre se ha hecho así") una y otra vez hasta que se vuelven la única verdad.

Para imponerse, esa argumentación tiene que transmitirse desde una posición de poder dentro del folclore, por ejemplo, desde el profesorado o la dirección artística de agrupaciones folclóricas. De esta forma, difícilmente será cuestionada por las personas que la reciben (alumnado y elenco de tales agrupaciones), debido a su posición subordinada dentro de ese contexto de transmisión y aprendizaje. A través de esa "violencia simbólica" pasarán a asumir la argumentación como propia, sin cuestionarla. De esta forma, se educa la manera de mirar y entender el baile y, en consecuencia, de transmitirlo y recopilarlo.

En el análisis de los archivos audiovisuales que hemos realizado, observamos cómo los propios trabajos de campo no son fuentes primarias, sino fuentes secundarias susceptibles de introducir subjetividades de las personas compiladoras, mediadas por la "violencia simbólica" y la "fantasía de aceptación" —"en el sentido de creer que haces por ti misma la elección, actuando en consecuencia y con autonomía" (Peón 2018: 7)—. Un ejemplo de esto es dejar fuera de cámara a las mujeres en el momento de guiar el baile y estar permanentemente enfocando los pies del hombre, asumiendo e interiorizando que es él quien guiará el baile[6]. Esto puede provocar la transformación, inconsciente, del objeto cultural conservado en ese archivo, en este caso el baile. Si sólo se conservaran archivos condicionados y subjetivados por la argumentación hegemónica (por ejemplo, en la fantasía de que es el hombre quien inicia el paso), podrían invisibilizar todo aquello que no entrase en el dogma del "así es nuestra tradición, siempre se ha hecho así".

La segunda estrategia para lograr que ciertas teorías se vuelvan la única verdad consiste en utilizar una plataforma de difusión con prestigio: en el baile, esa plataforma son los escenarios. A partir de esas ideas de lo que se considera "auténtico y genuino", se crean espectáculos escénicos que se vuelven más reales, más virales o más modelo a seguir que aquello que se había recogido. Así lo apreciamos en la tesis de Hernández Abad (2015), donde se pueden leer testimonios que muestran cómo los registros de campo de cantos y bailes

[6] En Campo Martínez y Caramés Agra (2020) pueden visualizarse algunos ejemplos de lo que observamos en los registros de trabajos de campo, así como información más extendida sobre este concepto.

realizados por las "cátedras" de la Sección Femenina se devolvían posteriormente a la comunidad en forma de representaciones. En ellas, los objetos recogidos se representaban con las modificaciones que, bajo su criterio, requerían para su adaptación a la escena, y muchas veces acabaron reemplazando a las piezas originales en el contexto espontáneo.

Otro ejemplo de ello también lo podemos leer en *La España que bailó con Franco: Coros y Bailes de la Sección Femenina*, donde la autora recoge a una de sus informantes lo siguiente:

> Cuando llegaban las mujeres de las Cátedras a los pueblos, hacían que las niñas cantasen o bailasen; ellas recogían los datos e intentaban enseñarlos al mayor número posible de personas. En las clausuras de las Cátedras (cuando habían terminado su labor e iban a marcharse) se hacía una 'manifestación' de gimnasia, de canciones y de baile; si se había recogido algo, se representaba. (Casero 2000: 95)

De esta forma, lo que se hace sobre el escenario trasciende al momento espontáneo del baile, ya que la mayoría de las personas que bailan han aprendido a hacerlo gracias al enfoque de transmisión reglada descrito anteriormente, es decir, con el objetivo principal de representarlo.

El folclorismo opera sobre el objeto que desea folclorizar enmarcándolo dentro de su conceptualización e ideología, como hemos definido antes, a través del inmovilismo, de la uniformidad o del machismo. Dentro de estos conceptos, va variando y proponiendo cambios que no atenten contra el marco descrito; en el caso contrario es cuando surgen las fricciones. Así, los espectáculos folclóricos incorporan cambios con nuevas estéticas que buscan una mayor espectacularidad para el baile. Un ejemplo es ver largas filas de parejas uniformadas que poco tienen que ver con la forma de bailar del momento que representan, el siglo XIX, pues, como podemos ver en las películas documentales[7] cercanas a la fecha que buscan representar, las personas bailaban en parejas o en pequeños grupos, con indumentaria y modos de ejecución diferentes e individualizados.

Podemos concluir que en la folclorización del baile y en el enfoque de su transmisión reglada se aceptan cambios siempre que no alteren las pautas

[7] Como por ejemplo Gil (1928) y González (1929).

dictadas por el folclorismo, en el cual, hasta ahora, la igualdad de género no ha tenido cabida.

Cuarto paso: Andar con los tiempos. Escoger los pasos propios para bailar en igualdad

"*Andar cos tempos*" ('andar con los tiempos') es uno de esos dichos populares con los que nuestras abuelas y abuelos nos aconsejan según su experiencia vital, propia y colectiva; suya y de sus antepasados. Este dicho viene a querer transmitir que debemos ser conscientes de los cambios que se desarrollan a nuestro alrededor, para ser capaces de adaptarnos a ellos si lo consideramos oportuno y si creemos que nos enriquecen cultural, personal y socialmente.

La sabiduría colectiva recogida en este dicho nos hace entender que la tradición no es regresar a un momento concreto del pasado para reproducirlo como si de una fotocopia se tratase, sino que la tradición es lo que queda del pasado en el presente: la transmisión de generación en generación de la experiencia e innovación de una comunidad, puesta a prueba y cribada por cientos de miles de personas a lo largo del tiempo y donde sólo permanece lo que realmente enriquece culturalmente y es válido para la colectividad[8]. Entendemos que la tradición es viva, dinámica y atemporal; que la tradición, por sí misma, "anda con los tiempos".

Cuando las creaciones, cambios o tanteos son reconocidos, aceptados y aprendidos por las personas que participan de una cultura, estos pasan a integrarse en ella, ya sea porque se ajustan a los parámetros ya conocidos por todas y todos, o porque responden a las necesidades de la sociedad en un momento determinado.

Nuestro proceso de revisión y reflexión en clave de género en este ámbito pretende invitar a revisar lo que la generación anterior nos ha transmitido; a preguntarnos si realmente hemos recogido su experiencia y las innovaciones que ha aportado; a repensar cómo queremos que sea nuestra forma de festejar y bailar hoy en día; a decidir qué queremos transmitir a la siguiente generación.

[8] Esta idea ha sido defendida, entre otras autoras, por Lizarazu de Mesa (1991).

Martínez San Martín (1998) recoge la comparación, realizada por el investigador de música folclórica inglesa Cecil J. Sharp, entre la evolución de la música popular y el vuelo de los estorninos, que podemos adaptar para entender, metafóricamente, la evolución del baile:

> Todos los estorninos van en bandada siguiendo un impulso bien definido, pero si observamos atentamente la bandada no tiene contornos precisos, como suele pasar con el vuelo en formación de otras aves. Esto se debe al conato de algunos estorninos para abandonar el grupo general. Sin embargo, cuando estas tentativas individuales coinciden con el gusto de la mayoría, la bandada cambia el rumbo, pero siempre en bloque. Para este cambio fue necesario que las invitaciones individuales fueran aceptadas por la mayoría de la bandada. Lo expuesto –continúa Sharp– es una imagen muy exacta del proceso evolutivo de la música folclórica. (1998: 113-114)

Así es como queremos poner punto y seguido a este caminar andando con los tiempos: aportando, gracias al derecho que nos otorga ser agentes activos de una cultura viva, una nueva corriente que traiga beneficios para toda la bandada. Una de color violeta, que busque la equidad entre todas las personas que formamos parte de la comunidad portadora de este valioso bien patrimonial. Una invitación a construir, entre todas, todos y todes, espectáculos y festejos igualitarios, en los que continuar bailando durante mil primaveras más.

Referencias

Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, María Jesús (Chus). 2021. “Andar cos tempos: Unha análise vivencial dos estereotipos sexistas na transmisión do baile tradicional galego”. *Adra: Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego* 16: 67-83.

Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.

Castelo Branco, Salwa El-Shawan y Freitas Branco, Jorge (org.). 2003. *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Etnográfica Press.

Costa Vázquez, Luis. 1996. “O baile tradicional en Galicia: Procesos de folclorización”. *Boletín Auriense* 26: 213-232

García Ferreiro, Víctor. 1911. *La muñeira de castañuelas*. El Barcalés.

Hernández Abad, Carolina. 2015. *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: Dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. Universidade de Vigo: Tesis doctoral. http://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/256. [Consulta: 20 de marzo de 2017]

Lizarazu de Mesa, M.ª Asunción. 1991. *Música tradicional en la provincia de Guadalajara: Análisis del proceso de innovación y cambio cultural*. Universidad Complutense de Madrid: Tesis doctoral. http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/AH0000801.pdf. [Consulta: 13 de abril de 2015].

Martí, Josep. 1999. *La tradición evocada: Folklore y folklorismo.* Barcelona: Tradición Oral.

Martínez San Martín, Anxo. 1998. "Historia e evolución da danza en Galicia". En *O feito diferencial galego: Galicia fai dous mil anos*, coord. Carlos Villanueva Abelairas y Milladoiro, vol. 1, 111-139. Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego.

Peón, Mercedes. 2018. "Unha perspectiva de xénero". En *VI e VII Ciclo de Conferencias Xénero, Actividade Física e Deporte*. A Coruña: Universidade da Coruña. https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/21623. [Consulta: 15 de diciembre de 2018]

Sáenz Chas-Díez, Belén. 2019. "O traxe galego dos primeiros coros". En *Son de Galicia: Os coros galegos.* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Sampedro y Folgar, Casto. 1943. *Cancionero musical de Galicia*. Madrid: Museo de Pontevedra. https://vdocuments.es/cancionero-musical-de-galicia.html. [Consulta: 20 de junio de 2016].

Referencias audiovisuales

Campo Martínez, Carmen María (Carme) y Caramés Agra, M.ª Jesús (Chus). 2020. Ponencia en las jornadas *Arquivos, mulleres e tradición.* Consello da Cultura Galega.

https://www.youtube.com/watch?v=Pba5NdfeEp0&t=486s. [Consulta: 13 de febrero de 2023].

Gil, José. 1928. *Nuestras fiestas de allá*. Documental etnográfico. Galicia Cinematográfica. https://cgai.xunta.gal/es/emprestito/nuestras-fiestas-de-alla. [Consulta: 16 de diciembre de 2017].

González, Eligio. 1929. *Porriño en Buenos Aires*. Documental etnográfico. Sociedad Hijos de Porriño. https://cgai.xunta.gal/gl/filmes/porrino-en-buenos-aires-0. [Consulta: 30 de noviembre de 2020].

Peón, Mercedes. 2014. "Xénero e creación colectiva". *Plétora!*. http://pletora.es/Xenero-e-creacion-colectiva. [Consulta: 27 de diciembre de 2014].

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

"Toda a gente falla ainda da Severa": representações mediáticas e a construção do mito fundacional do fado

MARIA ESPÍRITO SANTO

2025. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1)

Palavras-chave: Fado, Maria Severa, mito fundacional, representações mediáticas, identidade nacional.

Keywords: *Fado, Maria Severa, foundational myth, media representations, national identity.*

Cita recomendada:

Espírito Santo, Maria. 2025. "'Toda a gente falla ainda da Severa': Representações mediáticas e a construção do mito fundacional do fado". *Cuadernos de Etnomusicología* Nº20(1), pp. 84-112. <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/*

CUADERNOS DE etnoMUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

"TODA A GENTE FALLA AINDA DA SEVERA": REPRESENTAÇÕES MEDIÁTICAS E A CONSTRUÇÃO DO MITO FUNDACIONAL DO FADO

Maria Espírito Santo

Resumo

Este artigo explora a construção do mito fundacional do fado através da análise de representações mediáticas da figura de Maria Severa Onofriana, figura incontornável no imaginário fadista desde o final do século XIX. Partindo da expressão "toda a gente falla ainda da Severa", o estudo propõe o conceito de "produto Severa" para designar um conjunto de narrativas, imagens e discursos que, em suportes distintos e ao longo de mais de um século, contribuíram para fixar e difundir uma representação simbólica persistente do fado enquanto expressão identitária portuguesa. São analisadas quatro representações mediáticas centrais na consolidação desta figura mítica: o *Fado da Severa*, recolhido por Teófilo Braga em 1867; o drama e romance *A Severa*, de Júlio Dantas (1901); a pintura *O Fado*, de José Malhoa (1910); e o primeiro filme sonoro português, *A Severa* (1931), realizado por Leitão de Barros.

Através destas representações, constrói-se uma narrativa que associa Maria Severa à fundação do fado como categoria musical nacional, fixando-a a um conjunto de atributos físicos, sociais e simbólicos que se tornaram recorrentes no discurso identitário nacionalista ao longo do século XX. O estudo demonstra a forma como a figura de Severa serviu de veículo para a estetização da portugalidade e para a legitimação do fado como símbolo nacional, sendo convocada em diferentes momentos históricos —da monarquia à república, do Estado Novo à democracia, e até aos dias de hoje, como se comprova com a sua evocação recente no cinema internacional. Este percurso evidencia a eficácia simbólica da figura de Severa na memória cultural portuguesa e o seu papel determinante na mitificação do fado.

Palavras-chave: Fado, Maria Severa, mito fundacional, representações mediáticas, identidade nacional.

Abstract

This article explores the construction of fado's foundational myth through the analysis of media representations of Maria Severa Onofriana, an iconic figure in the popular imaginary of fado since the late 19th century. Drawing from the expression "toda a gente falla ainda da Severa" ("everyone still talks about Severa"), the study introduces the concept of the "Severa product" to designate a set of narratives, images, and discourses that, across various media and over more than a century, have contributed to solidifying and disseminating a persistent symbolic representation of fado as a marker of Portuguese national identity. The article focuses on four key media representations that played a decisive role in shaping the Severa myth: the Fado da Severa song, collected by Teófilo Braga in 1867; the drama and novel A Severa by Júlio Dantas (1901); José Malhoa's painting O Fado (1910); and the first Portuguese sound film A Severa (1931), directed by Leitão de Barros.

Through these representations, a narrative emerges that ties Maria Severa to the origins of fado as a national musical category, establishing a consistent set of symbolic, social, and physical attributes associated with her. The study demonstrates how Severa's figure has functioned as a powerful vehicle for the aestheticization of Portuguese identity and for the legitimation of fado as a national symbol. She has been invoked at different historical moments —from monarchy to republic, from Estado Novo dictatorship to democracy, and even into the present, as seen in her recent portrayal in international cinema. This trajectory highlights the symbolic efficacy of Severa in the Portuguese cultural memory and her decisive role in the mythologisation of fado.

Keywords: *Fado, Maria Severa, foundational myth, media representations, national identity.*

Introdução

> *Toda a gente falla ainda da Severa, porque o typo d'essa mulher perdida ficou como que personificando a época famosa do delírio n'uma sociedade de marialvas opulentos, que viviam para a guitarra (...)* (Pimentel 1904, 140).

Maria Severa Onofriana, nascida em Lisboa em 1820, permanece até hoje como uma das figuras mais emblemáticas do fado. As primeiras monografias dedicadas ao fado, publicadas em 1903 e 1904, da autoria de Pinto de Carvalho e de Alberto Pimentel, evidenciam-na como assunto incontornável no campo de estudos desta categoria musical. Pimentel abre o quarto capítulo de *A Triste Canção do Sul* — "A Severa e o Conde de Vimioso" — referindo que *todos* falam dela pois, de todas as mulheres fadistas suas contemporâneas, "foi a Severa aquella cuja individualidade parece ter consubstanciado todas as lendas da bohemia fadista, da vida pitoresca de Lisboa" (Pimentel 1904: 140)[1]. Pinto de Carvalho descreveu-a como "uma mulher popularisada pelo canto do fado e inspiradora de um dos mais antigos fados, mas cuja biographia tem sido muito deturpada" (1903: 45). Dentro do quadro simbólico utilizado para a representação e difusão da categoria musical fado, Maria Severa é ainda hoje indubitavelmente um dos símbolos mais fortes. A presente investigação analisa o modo como essa construção simbólica foi sendo consolidada ao longo do século XX, propondo o conceito de "produto Severa" para compreender a persistência e eficácia desta figura enquanto referência icónica da prática fadista.

A questão central que orienta este artigo é: de que forma Maria Severa se tornou o principal mito fundador do fado e como a sua imagem foi apropriada, modelada e disseminada ao longo do tempo por diferentes media e discursos culturais? Em articulação com esta questão, são mobilizados os seguintes objetivos:

1. Identificar os processos de mitificação da figura da Severa em articulação com a legitimação simbólica do fado;

[1] A grafia original da citação, de 1904, foi mantida. A ortografia portuguesa passou por reformas significativas ao longo do século XX, pelo que algumas palavras podem apresentar formas diferentes da norma atual (ex.: *aquella* por *aquela*, *bohemia* por *boémia*). A forma das palavras poderá, portanto, divergir da grafia atual do português europeu, que neste artigo segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

2. Analisar a forma como diferentes suportes — literatura, pintura, cinema, música — contribuíram para solidificar uma imagem consistente e reconhecível da fadista;
3. Explorar, a partir de uma abordagem etnosimbólica e ancorada nos estudos da memória cultural, como a figura de Severa atua como símbolo fundador do fado, articulando valores, narrativas e imaginários ligados à construção de uma identidade nacional portuguesa.

Do ponto de vista teórico, o artigo adota uma perspetiva etnomusicológica e etnosimbólica, entendendo a cultura como um espaço de disputa e construção de significados coletivos. Em particular, recorre-se ao etnosimbolismo de Anthony D. Smith (2009), que sublinha a importância dos mitos, símbolos e memórias partilhadas na formação das identidades nacionais. Para Smith, as nações não se fundam apenas em instituições políticas, mas também na persistência de códigos simbólicos que conferem coesão e continuidade histórica. A figura de Severa, convertida em mito fundador do fado, opera precisamente como um desses símbolos: reiterada em narrativas culturais, performada em diferentes media e reinscrita na memória coletiva como representante de uma identidade portuguesa popular. A abordagem da memória cultural segue autores como Halbwachs (1992) e Peralta (2007), assumindo que os processos de recordar são também formas de construir e performar identidades coletivas. O conceito de produto é aqui entendido segundo Appadurai (1986) como algo que circula e adquire valor simbólico dentro de regimes culturais específicos.

Metodologicamente, esta investigação articula análise documental, intertextual e etnográfica, baseada em fontes primárias (como recolhas musicais, obras literárias, pintura e cinema), artigos de imprensa, arquivos sonoros e visuais, e trabalhos anteriores de investigação. A escolha das quatro representações aqui analisadas — o *Fado da Severa* recolhido por Teófilo Braga (1867), a peça e o romance *A Severa* de Júlio Dantas (1901), a pintura *O Fado* de José Malhoa (1910) e o filme *A Severa* de Leitão de Barros (1931) — assenta na sua relevância histórica e na sua disseminação simbólica na consolidação do imaginário do fado.

Maria Severa tem-se revelado um recurso inesgotável, quer para as indústrias da música e entretenimento, quer, mais recentemente, para a indústria turística na cidade de Lisboa. Foi reproduzida em produtos diversos associados ao fado desde o final do século XIX, desde tema literário de repertório fadista, a protagonista de romance, peça de teatro lírico e musical, filme mudo e sonoro. Assim se tornou "representação concreta de uma significação socialmente reconhecida" (Mesquitela Lima 1983: 49). E porquê Severa e não outra, ou outro, fadista? Terá sido pela romantização da sua morte precoce aos vinte e seis anos? Será pela circulação de testemunhos acerca da sua beleza e talento musical? Terá sido ela a "mulher perdida" eleita em Portugal, seguindo a análoga tendência do romantismo europeu do século XIX, tal como o foi a parisiense Marguerite Gauthier de *A Dama das Camélias*?[2] Neste contexto, importa notar que a consolidação do culto de Severa ocorre num imaginário já familiarizado com figuras femininas associadas ao sofrimento e à redenção — moldadas, em grande parte, por uma tradição católica que consagrou o martírio como via simbólica de elevação e idealização (Nery 2004: 68).

Neste caso, o seu impacto estético foi "intensificado pela significação social do prestígio adquirido pelas atrizes, que alcançaram nesta época uma celebridade sem precedentes", tais como Ângela Pinto e Dina Tereza, por exemplo (Silva 2022: 307). Este artigo propõe, assim, uma leitura crítica do percurso de mitificação da Severa, analisando como o seu nome e a sua imagem foram apropriados por diferentes discursos e linguagens artísticas. Nos processos de construção da eficácia simbólica deste produto, seleciono e apresento de seguida quatro representações mediáticas poderosas, que em suportes distintos influenciaram e continuam a influenciar a caracterização da categoria musical fado através de Severa.

[2] O romance *La dame aux camélias* foi escrito por Alexandre Dumas em 1848, traduzido em todas as línguas europeias, transformado em peça de teatro em 1852 e em ópera em 1853, com o título *La Traviata*, com música de Giuseppe Verdi.

O *Fado da Severa* e referências poéticas e literárias oitocentistas

A primeira referência associada a música como *Fado da Severa* foi recolhida por Teófilo Braga e publicada no *Cancioneiro Popular* (1867). Foi catalogada na secção "Fados e Canções da rua", com a indicação "versão de Coimbra". Iniciando-se com o verso "Chorae, fadistas, chorae / Que uma fadista morreu / Hoje mesmo faz um anno / Que a Severa faleceu (...)", o poema é composto por oito quadras, cujo tema central é o luto coletivo pela morte de Severa e o impacto profundo da sua perda. Teófilo Braga atribuiu a autoria do texto a Souza do Casacão e não apresenta transcrição musical. Três décadas e meia depois, Pinto de Carvalho refere o autor do poema como sargento de sapadores e exímio tocador de guitarra (1903: 63), mas nada mais se sabe sobre este indivíduo.

Segundo a historiografia do fado, este é o exemplar mais antigo de uma canção de que há registo sobre a Severa, datado, segundo o próprio texto, de um ano após a sua morte (Carvalho 1903: 86-91; Pimentel 2016 [1904]: 156-162). O *Fado da Severa* aparece reeditado no terceiro volume do *Cancioneiro de Músicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos em 1898. Foi considerado pelos autores como "o typo primordial dos fados populares lamentosos" (1898: 127). Rui Vieira Nery sublinha a sua importância pioneira, referindo que a catalogação do *Fado da Severa* por Teófilo Braga surgiu como prelúdio à construção de uma representação narrativa e à disseminação do reportório musical sobre o tema.

Diversas quadras se escreveram, convergindo no mesmo fado por tradição oral, com variantes e acrescentos (2004: 85). No contexto performativo do fado tradicional, é comum uma mesma melodia base — ou "fado" — servir de suporte para múltiplas quadras (estrofes poéticas), muitas vezes transmitidas oralmente e sujeitas a variações. No caso do *Fado da Severa*, diferentes quadras foram sendo progressivamente associadas à mesma linha melódica, expandindo a narrativa em torno da personagem. Segundo Pimentel, que regista o tema quatro décadas depois da sua composição, foi com o surgimento deste fado — ao qual se foram agregando novas quadras — que "a lenda foi tomando vulto, propagada nas guitarras do povo e nas trovas dos fadistas" (1904: 162).

A redescoberta e a reapropriação da história de vida de Severa a partir do texto recolhido por Teófilo Braga, bem como as posteriores transcrições e modificações feitas ao mesmo, foram marcos determinantes para a construção da iconicidade do fado, sobretudo para a caracterização daquilo que veio a configurar-se como o seu mito de origem. Este, construindo-se ao longo do tempo, sustenta-se em três paradigmas principais que, tendo sido notados por alguns investigadores e historiógrafos, aqui considero: em primeiro lugar, a centralização da origem do fado em Lisboa, mais concretamente na Mouraria, já que, tendo lá nascido e morrido Maria Severa, esse espaço passou a ser simbolicamente identificado como o "berço" do fado (Marinho e Sardo 2012: 88); em segundo lugar, a elevação progressiva da figura da Severa — de "... uma fadista [que] morreu*"* à consagração, no poema, como "das fadistas a rainha"; e, por fim, a reconfiguração simbólica da sua morte, que funcionou como metáfora para a transformação moral do fado e da figura da fadista. A morte precoce de Severa foi interpretada como uma espécie de redenção, permitindo uma "purificação" simbólica da fadista-prostituta, figura marginal que, no imaginário popular, ascende a um estatuto quase beatificado — na versão deste poema até "acolhida por anjos e santos". Esta representação metafórica operou como mecanismo de reconciliação entre a cultura popular urbana e os valores morais dominantes, contribuindo para a legitimação do fado enquanto prática respeitável e, mais tarde, patrimonial.

A gravação mais antiga do *Fado da Severa,* conhecida até à data, foi editada em 1906, gravada num disco de goma-laca de setenta e oito rotações, com a interpretação de Avelino Baptista. A versão gravada coincide com a versão recolhida e editada por Neves e Campos em 1898. Contudo, apenas as primeiras quatro quadras foram gravadas, possivelmente por limitação técnica do tempo de gravação disponível[3]. A sua circulação e posteriores gravações demonstram inequivocamente a persistência desta canção, nas vozes de Júlia Mendes, Avelino Batista, Manuel J. Carvalho, Medina de Sousa, entre outros (Félix 2022: 352). O início da icónica quadra do "Fado da Severa - Chorai, fadistas chorai /

[3] A escuta deste fado pode hoje ser realizada online, no Arquivo Sonoro Digital do Museu do Fado, interface que constituiu um dos compromissos estratégicos do Plano de Salvaguarda da candidatura do Fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* (em https://arquivosonoro.museudofado.pt/repertorios?search=fado+da+severa/).

Que a Severa já morreu" – foi, aliás, a fórmula escolhida por Júlio Dantas para concluir tanto a peça teatral, como o romance *A Severa*, apresentados ao público com grande êxito em Lisboa em 1901.

Outros poemas para fado surgiram posteriormente utilizando referências literárias do *Fado da Severa*. Por exemplo, Pinto de Carvalho aponta, em 1907, o *Fado do José dos Cónegos* (segundo o autor, o primeiro *fado* político conhecido), como um dos exemplos que referencia este fado original da Severa, tendo surgido poucos anos após a sua morte[4]: "Oh cabralistas chorae / O ladrão emudeceu, Derramae copioso pranto / O Estandarte já morreu! (...)". O seu conteúdo satírico dirigia-se aos cabralistas — apoiantes de Costa Cabral, figura central na política portuguesa da Regeneração — e expressava uma crítica ao poder vigente, marcada por sarcasmo e oposição popular[5].

Já no século 20, João Linhares Barbosa, figura incontornável da poesia para fado, escreveu o fado "Chorai, fadistas, chorai", que viria a tornar-se famoso no universo fadista. Foi com este mesmo fado que em 1959 António Rocha ganhou o título de *rei do Fado Menor*, num concurso no Café Luso[6]. O *Fado da Severa* revela-se, portanto, basilar, centralizando o nascimento do fado na Mouraria e coroando Maria Severa enquanto a *rainha das fadistas*, fixando-a no imaginário coletivo do fado de Lisboa.

A Severa de Júlio Dantas: *uma instituição nacional*

> Se há peça que tenha dado para tudo – romances, operetas, revistas, filmes, mascaradas, cigarros, bolachas, botequins, caixas de fósforos – essa peça é

[4] *A Illustração Portugueza*, 11 de fevereiro de 1907: 169-172.

[5] Neste excerto, o "ladrão" refere-se alegoricamente a um político corrupto, provavelmente o próprio Costa Cabral ou um aliado próximo, enquanto "o Estandarte" simboliza a queda de um projeto ou partido dominante.

[6] O *Fado Menor* é geralmente reconhecido como um dos três fados tradicionais mais antigos — a par do *Fado Mouraria* e do *Fado Corrido* — segundo autores como Castelo-Branco (1994: 133–135), embora a legitimidade dessa classificação esteja sujeita a debate. Enquanto fado tradicional, o *Fado Menor* corresponde a uma estrutura harmónico-melódica fixa, sobre a qual se podem cantar diferentes poemas, uma prática comum no universo do fado oral. Distingue-se assim do chamado *fado-canção*, em que uma melodia específica corresponde a uma letra única (geralmente com refrão), apresentando-se como composição fechada. O modo menor do *Fado Menor* está geralmente associado a atmosferas mais melancólicas ou introspectivas, sendo especialmente valorizado nos contextos performativos mais tradicionais.

> A Severa. Já não é uma peça notável, é uma instituição nacional (Guimarães 1963: 136).

A par da circulação dos textos de fados, celebrando interesses e figuras populares, ao longo do século XIX a literatura de influência romântica francesa, bastante expressiva em Portugal, ajudou a preparar o público para o processo de mitificação e romantização da história da vida de Severa, que emergiu sobretudo no princípio do século XX. A peça de teatro *A Severa*: *drama em quatro actos* e o romance *A Severa*, em 1901, ambos da autoria de Júlio Dantas, destacaram-se neste contexto. A peça estreou no Teatro D. Amélia, em Lisboa, no dia 25 de janeiro de 1901, com Ângela Pinto como protagonista no papel de Maria Severa. O local escolhido para esta apresentação afirmava-se na época, afirma o musicólogo Manuel Deniz Silva, como um "polo essencial do panorama cultural lisboeta, capaz de oferecer produtos legitimados através dos circuitos internacionais, assim como as formas mais recentes de entretenimento" (2022: 306). O romance, no mesmo ano, apresentou uma narrativa mais completa da vida da protagonista. Enquanto a versão teatral dramatiza a idade adulta, o romance inicia na sua infância.

O enredo produzido por Júlio Dantas, tanto na peça como no romance *A Severa* (ambos de 1901), expõe para as massas uma representação cénica do que se pode considerar o primeiro mito narrativo no fado — reconstruindo o bairro da Mouraria do século XIX, as suas personagens-tipo e os seus costumes. Neste enredo, Maria Severa surge envolvida numa relação amorosa com um aristocrata, inspirada na figura real do 13.º Conde de Vimioso, com quem se dizia ter mantido um caso. Dantas, no entanto, escolhe não nomear diretamente o nobre, substituindo o título por *Marialva*, evocando o arquétipo do galanteador aristocrático. É também neste texto que, pela primeira vez, é atribuída a Severa uma origem étnica cigana, acrescentando uma camada de exotismo e marginalidade à personagem (Guinot, Carvalho e Osório 1999: 228-229). O carácter popular da peça, retratando cenários reconhecidos do bairro lisboeta e caracterizando a vida dos seus habitantes, obteve ampla visibilidade nacional, conferindo-lhe um êxito estrondoso.

A Severa manteve-se durante longo tempo em cartaz, conquistando um papel de destaque no panorama teatral lisboeta, não apenas pelo seu sucesso junto do público, mas também pela forma como contribuiu para a construção de uma identidade cultural associada ao fado e à figura da fadista. A peça passou a integrar um repertório de referência, simbolizando um ideal de tradição que viria a marcar o imaginário coletivo sobre o fado e os seus protagonistas. *A Paródia*, semanário humorístico fundado pelo pintor e cartoonista Rafael Bordallo Pinheiro em 1900, satirizou as apresentações desta peça nos teatros D. Amélia e Príncipe Real, notando que estas eram de grande agrado do público, que muito se interessava por "peças de heroínas, todas elas excelentes raparigas, e mais ou menos ... curiosas do amôr"[7].

O interesse das audiências dos teatros lisboetas por estas mulheres retratadas no teatro, como referido n' *A Paródia,* denota o sucesso das elites expondo a sua visão do universo popular à a curiosidade das massas de uma classe média em franca ascensão. O ambiente bairrista e de uma classe social sub-representada exibido, em especial representando relações amorosas, desfiando o *status quo* que anteriormente demarcava o relacionamento entre povo e nobreza, provou ser fonte de receita. O dueto "Bei Männern welche Liebe fühlen" (*Com homens que sentem amor*) de Pamina e Papageno de *A Flauta Mágica* de Mozart e Schikaneder já o havia feito em palco mais de duzentos anos antes. Contudo, o contexto era o da central e culturalmente iluminada Viena e não o da periférica e tradicionalista Lisboa meridional, na qual o fidalgo descobre o povo, os touros e as guitarradas, explorando o amor enquanto fruto de, afirma Luís Trindade, uma "forma de ser tipicamente portuguesa" (2008: 144).

Em 1909, o texto de Júlio Dantas foi musicado e transformado em opereta, com a interpretação de Júlia Mendes no papel principal. A atriz interpretou os fados originalmente compostos por Filipe Duarte, acompanhando-se a si própria na guitarra[8]. A opereta em três atos *A Severa* estreou a 2 de janeiro de 1909 no Teatro Avenida (Lisboa), como resultado de uma interseção entre a narrativa de

[7] *A Paródia* 1901, n.º 55, p. 6 (30/1).
[8] Curiosamente, à semelhança do que aconteceu com Maria Severa, Júlia Mendes morreu precocemente aos 26 anos, em 1911. Subiu ao palco pela última vez em 1910 na revista *Zig-Zag*. Também esta mulher foi imortalizada na letra de um fado – "Saudades da Júlia Mendes" - da autoria de João Nobre e César de Oliveira, Rogério Bracinha e Paulo Fonseca.

Dantas, o libreto do humorista André Brun e a música de Filipe Duarte, autor das operetas *O Fado* (1910) e *Mouraria* (1925) que ficaram também famosas na história do fado. A nova encenação reforçou a presença da figura de Severa no imaginário popular e nos circuitos culturais elitistas, recordando os "saudosos tempos idos" e nutrindo a "sobrevivência da sua lembrança", como comentou a revista *A Illustração Portgueza*[9]. O sucesso d' *A Severa* de Dantas estendeu-se a outros países europeus e o texto foi traduzido para catalão, espanhol e alemão[10].

A figura literária de Severa criada por Dantas, sublinha Michael Colvin, representa, a partir da sua criação, um coletivo espácio-temporal incorporando a Mouraria, os seus habitantes, o seu estatuto social precário e os costumes populares de uma época em que o fado era ainda maioritariamente associado a contextos marginais. Afirma ainda que os poetas de fado, entre a década de 1930 e 1970, ergueram o fado na psique nacional através da reciclagem da dramatização de Dantas sobre a vida e a morte de Severa como elemento relevante da vida portuguesa (2011: 492). Não foram apenas poetas, mas também, como demonstrarei adiante, realizadores de cinema, produtores de teatro, pintores, entre outros decisores e agentes culturais. Nas suas várias representações ao longo do tempo, desmultiplicadas, perpetuar-se-ia a imagem de Dantas acerca da Mouraria, da figura de Maria Severa e de alguns dos seus contemporâneos.

O Fado: pintura naturalista de grandes dimensões

> (...) um grande pintor, Malhoa, achou no fado que uns dedos dedilham e no fadário d' uma perdida o motivo do seu mais recente quadro, que é uma obra-prima (...) as figuras d'essa tela forte e impressiva vão a desaparecer dia a dia, apaga-se aquele caráter que as tornava lisboetas e o artista fixando-as no seu quadro, com uma superior mestria, conservou-as para sempre (*A Illustração Portugueza,* 7 de março de 1910).

[9] "A Severa! O que este nome recorda e quantas lembranças sugere de saudosos tempos idos, bem mais cheios de alegria … Esse simples nome de ribalda, que a tradição conservou nimbado de legendas de amor e de guitarradas, concretiza em si quasi a evocação de uma época, com os seus costumes e o feitio especial de viver de certas camadas sociais. E essa tem sido a causa, facilmente comprehensivel, portanto, da sobrevivência da sua lembrança (…)" (*A Illustração Portgueza,* 1909, em Guinot, Carvalho e Osório 1999: 230).

[10] Traduzida por Ribera y Rovira, José Palacios e Eugenio López Aydillo, e Louise Ey, respetivamente (Colvin 2011: 394).

A revista *A Illustração Portugueza* assim apresentava, a sete meses da proclamação da República em Portugal (5 de outubro de 1910), a icónica pintura *O Fado*, da autoria do pintor português José Malhoa (1855-1933). Este quadro é a terceira representação mediática do "produto Severa" aqui considerada, pelo impacto social que teve desde logo e que mantém até aos nossos dias. O quadro foi exibido pela primeira vez em Buenos Aires, em 1910, nas celebrações do centenário da República Argentina. Em Portugal a revista *A Illustração Portugueza* noticiou a obra do artista, declarando-a "obra-prima". A previsão plasmada nesta notícia não podia ser mais significativa.

No centenário da primeira exibição da pintura, em 2010, o Museu do Fado, em Lisboa, preparava a candidatura do fado à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* da UNESCO e inaugurava, paralelamente, a exposição "Fado 1910", na qual José Malhoa foi especialmente evocado, juntamente com a sua obra mais emblemática, *O Fado,* proclamado "imagem de um género musical que retrata a alma e o sentimento de um povo" (Nadal 2010: 7).

Figura 1. *O Fado*, José Malhoa, 1910. Fonte: museudofado.pt.

O quadro de grandes dimensões (1,52m x 1,85m) é categorizado pelo Historiador de Arte Nuno Saldanha como pintura de género, que representa cenas do quotidiano, retratando figuras envolvidas numa atividade comum, a socializar, tocando qualquer música num instrumento portátil, por norma não conferindo identidade individual (2006). São, no entanto, conhecidas, afirma a

historiografia, as pessoas retratadas: a Adelaide da facada e o Amâncio da Mouraria. No seu estudo de doutoramento sobre esta obra, o autor explica que *O Fado* se insere na tendência corrente dos artistas *sallonards* da época, que contribuíram para a globalização das correntes naturalistas e realistas da pintura oitocentista.

Saldanha nota o paradoxo implícito nesta tendência: apesar da importação destes modelos, as obras eram entendidas, nos países respetivos, como representantes da expressão e da essência nacional do seu povo (ibid.: 488).

A representação de cenas de sociabilidade popular — com figuras a beber, fumar e ouvir música em ambientes animados — tem uma longa tradição na pintura. Este tipo de iconografia inspirava-se no quotidiano e tornou-se particularmente recorrente durante a hegemonia das cortes reais ibéricas, influenciada fortemente pela pintura flamenga. Através dessa teia de influências, estas imagens espalharam-se pelo mundo ocidental, incluindo as Américas, do Norte e do Sul.

Nesta iconografia, Malhoa reproduz visualmente um possível contexto de fado, cujo universo simbólico é projetado na tela (Figura 1). Para tornar visualmente significativo o fenómeno acústico da música, o pintor envolveu códigos semióticos na produção da imagem. Os efeitos e significados produzidos, aural e visualmente, podem ser observados. Trata-se, sublinha Richard Leppert, de uma representação em que as imagens são produzidas de modo a incorporar a forma de ouvir, e de modo que os seus significados sejam congruentes com os produzidos pela visão e pelo som em conjunto (1993: xxii). A guitarra portuguesa, instrumento geralmente associado à categoria musical fado, é representada nas mãos de um homem, Amâncio, enquanto a mulher ao seu lado o contempla apenas, ou talvez o acompanhe cantando. Amâncio e Adelaide são personagens reais, ligadas às práticas do fado, que terão vivido na Mouraria. De acordo com várias fontes documentadas, o próprio José Malhoa os terá selecionado de entre os frequentadores do bairro para a sua representação.

O carácter anedótico das histórias que circularam acerca do processo de escolha dos modelos — incluindo as deslocações do pintor ao Bairro da Mouraria e as peripécias que ali ocorreram — alimentou e continua a alimentar o imaginário

fadista associado à produção da pintura. É importante lembrar que, à época, não era habitual que artistas provenientes das elites culturais e sociais frequentassem esses bairros populares, o que conferiu a este episódio um traço de exceção. Tal como na narrativa da relação entre Maria Severa e o Marialva, também aqui se observa a deslocação simbólica e literal de uma figura de classe elevada para um espaço social marginal. Amâncio seria um "rufia, fadista e tocador de guitarra, que acabaria como modelo e 'consultor' da sua obra" e Adelaide, "vendedora de cautelas, uma perfeita 'Severa', na opinião do Amâncio" (Saldanha 2006: 527). Saldanha refere ainda que embora a figura de Adelaide tenha sido esboçada depois da figura de Amâncio, foi esta a mais trabalhada pelo pintor, tal como sugerem os seis estudos individuais conhecidos sobre a mulher, datados de entre 1908 e 1910 (ibid.: 528).

Analisando as escolhas de Malhoa para a sua representação do fado, verifica-se a representação de Adelaide com uma saia vermelha e preta e um top branco de alças. Curiosamente, este tipo de indumentária coincide com a representação comum de Maria Severa. Se olharmos referências a Severa anteriores à pintura deste quadro, encontramos, por exemplo, a de Luís Augusto Palmeirim, que em 1891 publicou a descrição do seu encontro com Severa em *Os excêntricos do meu tempo* (1891):

> Quando entrei em casa da Severa, modesta habitação do typo vulgar das que habitam as infelizes suas congéneres, estava ella fumando, recostada n'um camapé de palhinha, com chinelas de polimento ponteadas de retroz vermelho, com um lenço de seda de ramagens na cabeça, e as mangas do vestido arregaçadas até ao cotovello (Palmeirim 1891: 288).

Em comum detemos os detalhes de Adelaide estar a fumar, a posição recostada, e as chinelas de polimento. Sobre a casa de Severa, Palmeirim relata a existência de "uma péssima gravura, representando o Senhor dos Passos da Graça" pendente na parede (Ibidem), detalhe também apontado por Malhoa. Parece, portanto, manifesto, tal como afirmou Michael Colvin, que Dantas transformou os relatos de Palmeirim em folclore literário e que Malhoa terá divulgado a sua adaptação ainda anterior às artes plásticas (2011: 494).

A primeira aparição pública da pintura *O Fado* ocorreu fora de Portugal, de maio a novembro de 1910, na Exposição Universal do Centenário da República

Argentina em Buenos Aires, que acolheu congressos e exposições, competições, eventos académicos, eventos desportivos e militares (Veniard 2012: 192). O contexto liberal de Buenos Aires foi escolhido para a divulgação da pintura portuguesa, sob o título *Bajo el Encanto*, que neste certame conquistou o seu primeiro prémio: uma medalha de ouro.

Curiosamente, o quadro só foi apresentado ao público português em 1912, e mesmo assim fora de Lisboa, a cidade que, segundo a historiografia, era o principal centro da prática fadista. Ou seja, embora se tratasse de uma obra sobre o universo lisboeta, a sua primeira exibição em Portugal ocorreu fora da capital, o que reforça o seu percurso singular na construção do imaginário do fado. *O Fado* foi exibido no Porto, numa exposição inteiramente dedicada a José Malhoa, cuja receção foi de ótimo acolhimento pelos portuenses, segundo Caetano Alberto na sua revista *Occidente* a 30 de janeiro de 1912. Na primeira página, o fundador e proprietário do periódico refere a pintura estreada com um enorme elogio, caracterizando-a como a mais sentida, mais observada e mais portuguesa obra do pintor.

No contexto nacionalista do início do século XX, *O Fado* de Malhoa encontrou terreno fértil, cativou públicos, encantou e desafiou, usufruindo, e simultaneamente promovendo, a ligação entre a pintura e a canção popular. Este quadro assumiu um lugar central na iconografia da categoria musical que representa. Sublinho a importância do contexto internacional de exibição do quadro para o desenvolvimento do seu caráter simbólico. Nas sucessivas exposições em que participou, surgiu com designações distintas: *Bajo el Encanto* (Buenos Aires 1910); *Sous le Charme - Chanson Populaire Portugaise* (Paris 1912) e *The Native Song* (Liverpool 1914). Quando em 1917 foi exposto em Lisboa pela primeira vez na 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, a ligação simbólica entre o quadro e o fado estava já selada no seu nome – *O Fado*.

Após a exposição na Sociedade das Belas Artes, o quadro foi adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa e exposto nas suas instalações, celebrando a adoção do fado pelo município da capital. Uma causa apontada para justificar a sua apresentação tardia em Portugal poderá ser a desordem instalada em torno

da revolução republicana de outubro de 1910 e os períodos conturbados subsequentes, contexto que poderia levar a uma interpretação errónea da pintura, particularmente a nível político, uma vez que nos processos que precederam e sucederam o estabelecimento da República Portuguesa terá existido alguma apropriação da categoria musical pelo movimento republicano.

Após a sua exibição em Lisboa, em 1917, a pintura apareceu em várias exposições e tornou-se objeto de múltiplas críticas e referências: através de reproduções em jornais, edições de postais ilustrados, peças de teatro, canções, poemas e filmes. A sua receção foi ambígua. Alguns referiram que "o assunto não prima, nem pela beleza, nem pela moral"[11], outros caracterizaram-na como "uma composição realista, chocante mesmo"[12]. Contudo, os primeiros anos do Estado Novo viriam a enaltecer José Malhoa enquanto artista e *O Fado*, em particular, enquanto pintura representativa da identidade nacional[13]. Em 1933, no ano da morte do pintor, foi criado um museu com o seu nome nas Caldas da Rainha, cidade onde nasceu.

A sua morte foi noticiada na imprensa especializada de fado com grande pesar. *A Canção do Sul* referiu Malhoa como "um dos poucos intelectuais que admiram o fado sem afirmarem: sabe a vinho, a moças, a taberna, a navalha, a porcos. […] um homem que os soube compreender [os fadistas], que os elevou ao nível da humanidade, que silhuetou em óleo todo o bizarro *décor* do fatalismo fadista" [14]. Noutro exemplo, em 1934, o mesmo jornal expunha em primeira página "Eis o símbolo do Fado: o quadro de Malhoa[15]". Especialmente a partir da década de 1930, *O Fado* tornou-se o mais recorrente dos elementos iconográficos das práticas expressivas da categoria musical, reproduzido na imprensa fadista, em publicidades de casas de fado e capas de livros (Guinot, Carvalho e Osório 1999:

[11] *Diário Nacional*, 4 de maio de 1917.
[12] *A Capital*, 5 de maio de 1917.
[13] O Estado Novo foi o regime autoritário instituído em Portugal entre 1933 e 1974, liderado por António de Oliveira Salazar e, posteriormente, por Marcelo Caetano. Caracterizado por uma ideologia nacionalista, conservadora e repressiva, o regime promoveu uma visão unificadora e tradicionalista da identidade portuguesa, utilizando frequentemente a cultura — incluindo a música, as artes plásticas e a literatura — como instrumento de propaganda e construção simbólica da nação.
[14] *A Canção do Sul,* 16 de novembro de 1933.
[15] *A Canção do Sul,* 20 de agosto de 1934.

162), bem como em filmes e poemas de fado. De grande potencial turístico, é hoje uma imagem comum nos produtos do fado comercializados em Lisboa.

No processo de representação mediática simbólica d' *O Fado,* destaco ainda um dos subprodutos que mais terá valorizado a sua iconicidade: a curta-metragem de Augusto Fraga protagonizada por Amália Rodrigues, a grande diva do fado, em 1947. O filme deu vida ao quadro, personificando-o ao som do *Fado Malhoa*, composto para o efeito. A tão aclamada representação viva da pintura por Amália não surgiu, contudo, como uma novidade. Já acontecera anteriormente.

Em 1923, Maurice Mariaud, realizador francês em Portugal a convite de Raul Caldevilla, produziu o filme mudo *O Fado,* colocando pela primeira vez a obra de Malhoa no cinema. *O Fado*, de Mariaud, foi produzido durante a conturbada e instável Primeira República. O realizador francês, que veio para Portugal com o propósito de trabalhar com o produtor Raul de Caldevilla, realizou com ele três filmes no ano de 1923: *Os Faroleiros*, *As Pupilas do Senhor Reitor* e *O Fado*. O último cruza iconograficamente a homónima pintura de Malhoa com a narrativa da mítica Maria Severa de Júlio Dantas. Pela primeira o fado inspirou uma produção cinematográfica. O filme mudo estreou no Cinema Olympia, em Lisboa, acompanhado pelos guitarristas António Mouzon e Ernesto Lima.

Tal como na história de Dantas, o amor oculto do homem casado termina com os amantes ilegais separados. No entanto, embora o mito de Dantas termine com a morte prematura de Severa, aos 26 anos de idade, neste filme, a protagonista Ana, recriando Severa, abandonada pelo seu amante, cai num estado de profunda tristeza e melancolia. A cena culminante é retratada numa reconstituição da pintura de José Malhoa, onde a cantora prostituta chora o seu destino fatídico, enquanto escuta um fado ou uma guitarrada por um guitarrista, o seu antigo amigo e amante (Figura 2).

Distintas representações simbólicas fundem fronteiras neste filme: por um lado retrata-se o complexo mito de Severa de já longa duração, com cerca de cem anos, envolvendo relações amorosas ilícitas entre homem e mulher, retratando tensão de classe social no amor aristocrático/popular proibido ou mal visto, e por outro mostra-se a impressionante representação da pintura emocionante, menos

antiga e realista, de José Malhoa. Ficou aqui definitivamente associada, se já não estivesse, a imagem de Severa ao quadro de Malhoa.

Figura 2. Cena final do filme O *Fado*, Maurice Mariaud, 1923. Fonte: www.cinept.ubi.pt acedido a 12/03/2025.

O Fado de Malhoa viria, como atrás referido, a ganhar vida novamente em 1947, relacionando uma canção muito bem-sucedida e uma personagem de grande fama, na curta-metragem de Augusto Fraga. Amália Rodrigues personificou a pintura e na sua voz estreou o *Fado Malhoa*, com letra de José Galhardo e música de Frederico Valério, uma dupla já então reconhecida no universo da revista à portuguesa[16].

Consagrava-se, assim, na voz de Amália, no grande ecrã, *O Fado* de Malhoa como "a mais portuguesa das pinturas a óleo" — expressão retirada da letra do *Fado Malhoa*, com texto de José Galhardo e música de Frederico Valério, escrito propositadamente para a cena e para a sua intérprete. A estreia do filme *Fado Malhoa* teve lugar no Teatro Éden, em Lisboa, a 2 de janeiro de 1948, juntamente com o filme *A Canção de Scheherazade* (1947). No início, uma mulher (Amália Rodrigues) entra num salão, talvez uma galeria de arte, e acede a uma sala escura onde estão expostos vários quadros. A sua atenção é imediatamente

[16] A revista à portuguesa é um género de teatro musical popular que floresceu em Portugal a partir do final do século XIX e ao longo do século XX, composta por cenas cómicas, números musicais e quadros de crítica social e política, muitas vezes com humor satírico. Em Lisboa, em teatros como o Parque Mayer, teve um papel central na cultura urbana do país, sendo uma importante plataforma para compositores, letristas, atores e fadistas.

atraída pela pintura de Malhoa, enquanto os acordes iniciais do "Fado Malhoa" ressoam. Instantaneamente a pintura ganha vida (Figura 3).

Figura 3. Cena da curta-metragem *Fado Malhoa*, protagonizada por Amália Rodrigues, 1947. (Fonte: www.cinept.ubi.pt acedido a 13/03/3035).

A curta-metragem terá tido muito sucesso, levando muitas pessoas ao Cinema Éden apenas para ver e ouvir Amália Rodrigues na reprodução cinematográfica da pintura de Malhoa (Matos 2016). O *Fado Malhoa*, interpretado nesta curta-metragem, identifica Severa como a figura feminina representada na pintura: *O Fado*: *(…) Dali vos digo que ouvi / a voz que se esmera. / O som dum faia banal, / cantando a Severa (…).*

Sobre Malhoa, a letra do fado evoca-o como *pintor consagrado*. Sobre a pintura, descreve-a intemporalmente como "o mais português dos quadros a óleo". A escolha de Amália Rodrigues para interpretar a canção, e para encarnar a mulher retratada que funde Adelaide e Severa, terá sido essencial para o sucesso tanto da curta-metragem, como do próprio "Fado Malhoa", concorrendo ainda para a revalorização do quadro década e meia após a morte do pintor. Este fado atingiu grande fama, continuando ainda hoje a ser regularmente cantado, quer por fadistas profissionais, quer em contextos amadores.

A Severa: primeiro fonofilme português

Em 1931, o primeiro filme sonoro realizado em Portugal usou como mote a obra de Júlio Dantas, lançando uma vez mais para a ribalta uma nova representação

mediática do "produto Severa", a última que considero na lista das quatro selecionadas neste artigo. O drama usufruiu da vanguarda da associação entre som e imagem em movimento quando, três décadas após a sua estreia no teatro, Severa deu de novo motivo para o mediatismo de sucesso que foi o primeiro fonofilme português. O argumento baseou-se na obra original de Dantas, que foi convidado, aliás, para tomar parte na adaptação da peça da sua autoria para o cinema.

Após um período de decadência na produção cinematográfica nacional, sublinhada por Henrique Alves Costa, o realizador Leitão de Barros (1896-1967) apresentou *Maria do Mar* (1930), a primeira *docuficção* portuguesa, uma produção posicionada entre o documentário e a ficção. Superando com engenho os problemas da falta de meios técnicos, Leitão de Barros ganhou suficiente notoriedade para em 1931 ser o primeiro a perscrutar as potencialidades do cinema sonoro em Portugal (Costa 1978: 64-65). Com *A Severa* explorou as possibilidades de êxito do primeiro filme falado e cantado em português, introduzindo o fado novamente no cinema, agora com som. Numa entrevista publicada em 1930, o realizador tinha destacado "as quatro obras-primas da literatura portuguesa que mereciam uma adaptação cinematográfica" – *A Severa, Os Lusíadas*, a lenda de Inês de Castro e *o Frei Luís de Sousa* (Silva 2022: 334).

Os exteriores do filme de Leitão de Barros foram rodados em Portugal, sem som, no Palácio de Queluz e no Palácio Fronteira, na Praça de Touros de Algés e na Feira das Mercês[17]. Os interiores foram filmados em Paris, nos estúdios da Tóbis, em Epinay-sur-Seine, onde a película foi sonorizada, visto não existirem ainda os meios necessários para tratar o som em Portugal (Nery 2004: 216; Silva 2022: 334). A distribuição foi realizada pela Filmes Albuquerque, Internacional Filmes. A fita sonora foi apresentada à imprensa em Paris, nos estúdios Tobis de Epinay, a 16 de junho de 1931[18], e no dia 18 de junho estreou em Lisboa, no São Luiz Cine, o primeiro cinema sonoro em Portugal. O *Diário de Lisboa* narrou a chegada do filme à capital, destacando que a cópia viera no Sud-Express — o comboio internacional que ligava Paris a Lisboa.

[17] Revista *Imagem*, nº13, 24 de outubro de 1930.
[18] *Diário de Lisboa*, 17 de junho de 1931.

Após a sua chegada à estação, o filme foi transportado para o São Luiz Cine-Teatro, onde passou por uma sessão de visionamento prévio da censura. Só depois dessa análise é que teve lugar a sua estreia oficial, numa récita de gala. A estreia foi referida na imprensa, dias depois, como "um acontecimento de cinema português", um arauto da portugalidade: "o espetáculo mais eminentemente português que um realizador podia transplantar para a tela", "obra inconfundivelmente portuguesa, realizada com a inteligência, os nervos o coração e a alma de um realizador português, rodeado por um núcleo de artistas portugueses"[19].

A atriz Dina Tereza foi protagonista, no papel de Severa. Cerca de quatro décadas depois, num programa da Radiotelevisão Portuguesa (RTP) dedicado a Dina Tereza, gravado em 1972, a atriz recordou que concorreu ao elenco do filme *A Severa* através do envio de uma fotografia sua. Segundo as suas memórias, Leitão de Barros mandou-a chamar, afirmando que ela tinha semelhanças com Severa: "tinha o tipo da tal mulher que tinha existido, tinha o tamanho, tinha tudo, até tinha bexigas"[20].

A Severa de Leitão de Barros foi o maior êxito cinematográfico até então visto em Portugal: o filme esteve em exibição mais de seis meses e foi visualizado por cerca de 200 000 espectadores (Guinot, Carvalho e Osório 1999: 232). A sua estreia foi antecedida por uma eficaz campanha de promoção na imprensa periódica, acompanhando a produção, a rodagem e os atores. Paralelamente, o romance de Dantas foi também publicitado, assim como outros produtos e adaptações relacionados com Maria Severa, como por exemplo a estreia da peça *A Severa* no Coliseu, em janeiro de 1931[21].

Evocado em cartaz como *o* "mais português dos filmes portugueses", *A Severa* exibiu uma imagem de Portugal construída através da exploração de universos socioculturais polarizados. Representando "uma espécie de unidade nacional a partir da diversidade*"* (Marinho e Sardo 2012: 89), retratou festas aristocráticas, celebrações nos bairros populares, touradas, atuações de fado, entre outras

[19] *Diário de Lisboa*, 19 de junho de 1931.
[20] Entrevista a Dina Tereza em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-dina-teresa/ (acedido a 24/02/21).
[21] *Diário de Notícias,* 28 de janeiro de 1931.

práticas expressivas. A tentativa de representação nacional foi "sustentada pela fotografia de paisagens rurais quase idílicas" e, sobretudo, "pela inclusão frequente de retratos em grande plano de indivíduos supostamente representativos de fisionomias do 'homem e da mulher portugueses'" (Ibidem). Henrique Alves Costa, em *Breve História do Cinema Português 1896-1962* destacou, em 1978, o êxito invulgar obtido por este filme, justificando-o particularmente pela estética popular, marcadamente nacionalista, de sublimação regional: "A Severa teve um êxito invulgar. O filme ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, (...)" (1978: 67).

As emulações criadas através de categorizações performativas diversas, como a música e a dança, as touradas, ou os quadros regionais categoricamente definidos, envolvendo características-tipo da população portuguesa, conferiram ao filme uma "portugalidade exportável e exótica" (Marinho e Sardo 2012: 99), voltada para a representação da nação, para o exterior e para os próprios portugueses. Os discursos difundidos assemelham-se àqueles de estetização do nacionalismo português cultivados desde finais século XIX que perdurariam durante todo o regime do Estado Novo, associando características rurais e urbanas, a fabricação da portugalidade, o saudosismo e o fado: "A Severa é todo o Portugal alegre e luminoso, nas suas feiras, nas suas touradas, nas suas campinas, nos seus bailados e canções populares (...)"[22].

A música, integralmente da autoria de Frederico de Freitas e editada pela prestigiada *His Master's Voice*, constitui um dos elementos fundamentais que compõe a *portugalidade* representada. O *Diário de Lisboa* descreveu-a como "repassada de sentimento português", "o mais belo poema musical que se escreveu até hoje", de "sentido tão profundamente nacionalista" [23]. Frederico de Freitas reiterou o discurso nacionalista pretendido [por quem], declarando que a partitura fora totalmente composta por música popular, toda ela "portuguesíssima" [24]. As práticas expressivas representadas nas primeiras cenas

[22] *Diário de Lisboa*, 17 de junho de 1931.
[23] *Diário de Lisboa*, 19 de junho de 1931.
[24] Entrevista à *Sonoarte*, 30 de abril de 1931 (Frederico de Freitas, 1931 em Marinho e Sardo 2012, 97).

do filme apresentam Portugal a partir da sua "paisagem musical" (ibid.: 97), apontando alguns traços anacrónicos do folclore, associados ao trabalho no campo ou a celebrações tradicionais. O fado e o folclore conduzem o espectador numa viagem sonora, entre os ambientes rurais e os cenários populares do Bairro da Mouraria[25]. Os três fados posteriormente gravados por Dina Tereza — *Velho Fado da Severa*, *Novo Fado da Severa* e o *Vira da Severa* — foram particularmente reconfigurados e distanciaram-se da narrativa do filme *A Severa* (Idem: 101). Coincidindo com o período da expansão da rádio em Portugal, o *Novo Fado da Severa*, comummente conhecido como *Rua do Capelão* celebrizou-se na década de 1940 por Amália Rodrigues, e mais tarde por Ada de Castro, que gravou os três fados do filme a convite de Frederico de Freitas, em 1974. O lançamento dos discos foi acompanhado pela edição de partituras para voz e piano, destinadas à prática doméstica, e foram ainda publicados arranjos para banda, violino, guitarra e bandolim (Silva 2022: 345).

A Rua do Capelão e a Mouraria tornam-se, consequentemente, lugares relevantes para a audiência nacional. A obra de Júlio Dantas, espelhando a sua visão da Mouraria do século XIX, conduziu ao reconhecimento de Maria Severa como emblema da Mouraria e, consequentemente, de Portugal, desenvolvendo uma robusta ligação entre a nação e o bairro de Lisboa (Colvin 2011: 492). Severa passa, assim, a personificar tanto a Mouraria como o fado, estimulando, segundo Colvin, uma curiosidade nacional passiva pelo bairro de Lisboa até então considerado deplorável, bem como a simpatia nacional para com o fado (ibid.: 495).

O *Novo Fado da Severa* consagrou intemporalmente *a* "Rua do Capelão, juncada de rosmaninho". Atualmente, a Rua do Capelão continua a ser uma das ruas mais turísticas da capital. Nos últimos anos foi lá reconstruída a Casa da Severa (onde se supõe que Severa terá habitado) e transformada na casa de fados Maria da Mouraria, localizada no também recentemente nomeado Largo da

[25] A partir deste momento o fado continuou a acompanhar o cinema português, assim como a representação pitoresca dos bairros de lisboa, em filmes como *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pátio das Cantigas* (1942), *Costa do Castelo* (1943) *Fado, História d'uma Cantadeira* (1947), por exemplo.

Severa no final da Rua do Capelão[26]. Na outra extremidade desta mesma rua foi colocada uma escultura em mármore simbolizando uma guitarra portuguesa, onde pode ler-se a inscrição "Mouraria berço do fado", inaugurada em 2006.

Conclusões

Finalmente, a análise desenvolvida neste artigo permitiu compreender de que forma a figura de Maria Severa se afirmou como mito fundador do fado, não tanto pela sua atuação em vida, mas pelas sucessivas reinterpretações simbólicas que, ao longo de mais de um século, a fixaram no imaginário cultural português. Como se observa nas quatro representações analisadas, essa construção simbólica partiu de um fado e deu origem a muitos outros, que reiteraram e amplificaram o mito. Consolidou-se, assim, uma expressão repetida e carregada de sentido: "chorai, fadistas, chorai, que a Severa já morreu" — marca de um imaginário onde a sua morte não é apenas biográfica, mas também fundadora. Essa iconicidade foi reforçada, ao longo do século XX, por novas representações mediáticas do "produto Severa". Cada uma destas interpretações contribuiu para a consolidação do mito, reafirmando-o em diferentes linguagens artísticas e momentos históricos.

Neste processo, foi notória a representação da mesma história em várias formas (romance, drama, filme), bem como o crescente e cumulativo mercado de bens culturais de produtos variados comercializados representando Severa. Outras representações poderiam ter sido aqui exploradas, mas estas quatro traçam, provavelmente, os principais alicerces do produto simbólico. No processo de preparação e concretização da candidatura do fado à *Lista do Património Cultural Imaterial da UNESCO*, Severa foi, sem surpresa, um dos produtos simbólicos destacados. O universo reproduzido fez ressurgir a mítica fadista da Mouraria e a sua carga simbólica na cidade de Lisboa foi revalorizada.

A recente representação hollywoodesca de Carminho sugerindo Severa a cantar e a tocar a icónica guitarra portuguesa no filme *Poor Things* de Yorgos Lanthimos

[26] Segundo Pinto de Carvalho, Severa terá vivido no "n.º 36 moderno, à esquina do beco do Forno", mas também "num primeiro andar da rua da Amendoeira, num prédio que pertencia ao conde de Vimioso, e de que ela nunca pagou renda" (Pinto de Carvalho 1903, 68).

é talvez o mais evidente exemplo de tais representações na atualidade. “She's a prostitute and she plays the guitar and she wears these dresses”[27], descreve Carminho acerca da personagem que desempenhou no filme, em entrevista exclusiva à plataforma mediática norte americana *Wide Open Country*. Ainda acerca desta cena, explica: “It's the first time she [Bella, a protagonista do enredo] realizes there's pain in the world. She grows, she becomes more of a woman”, enfatizando, mais uma vez, o caracter trágico e lamentoso geralmente associado ao simbolismo de Maria Severa.

Do ponto de vista teórico, esta persistência simbólica da Severa ilustra de forma clara os mecanismos etnosimbólicos descritos por Anthony D. Smith (2009), segundo os quais a identidade nacional se ancora em mitos de origem, memórias partilhadas e símbolos reconhecíveis que conferem coesão ao grupo. Tal como outros mitos nacionais, também o mito da Severa articula temporalidades múltiplas, convocando um passado idealizado para responder a necessidades do presente. O “produto Severa” tornou-se um repositório de valores e imagens que representam, performam e perpetuam uma ideia de portugalidade — urbana, popular, nostálgica e feminina — que atravessa regimes políticos, linguagens artísticas e geografias culturais.

Neste sentido, a figura de Severa não é apenas uma personagem histórica transformada em ícone. É, sobretudo, um dispositivo performativo de identidade coletiva, cuja circulação e reatualização em diferentes contextos demonstra a vitalidade dos símbolos na construção da nação enquanto comunidade imaginada. Tal como preconiza a abordagem da memória cultural, recordar Severa é também um gesto de inscrição identitária, onde se entrelaçam género, classe, território e emoção. A sua longevidade simbólica não reside apenas na repetição, mas na sua capacidade de ser continuamente reinscrita, reencenada e ressignificada no presente.

[27] “She's a prostitute and she plays the guitar and she wears these dresses”, Carminho says of the late-Romantic interpretation of Severa's myth. If you've seen “Poor Things”, you'd recognize Severa's image in Carminho's costume — and the complex gender politics of sex work in Bella's character arc”. Em https://www.wideopencountry.com/portuguese-fado-singer-carminho-poor-things-interview/ (acedido a 03/02/2025).

Referências

Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Artiaga, Maria José. 2017. "O Fado na composição erudita do final de oitocentos." Em *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, editado por Cristina Fernandes, Graça Boal-Palheiros e Susana Sardo, 383–402. Lisboa: Colibri / INET-md.

Braga, Teófilo. 1867. *Cancioneiro Popular*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa da Universidade.

Carvalho, António Pinto de. (1903) 2016. *História do Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final.

Colvin, Michael. 2011. "Sousa do Casacão's 'Fado da Severa' and Júlio Danta's 'A Severa': The Genesis of National Folklore in the Death of a 'Mouraria Fadista'." *Portuguese Literary and Cultural Studies* (19/20): 491–505.

Costa, Henrique Alves. 1978. *Breve História do Cinema Português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto De Cultura Portuguesa.

Dantas, Júlio. 1968. *Páginas de Memórias*. Lisboa: Portugália Editora.

Félix, Pedro. 2022. "Quem uma vez lhe ouviu a sua voz enternecida: ainda depois da morte aos seus ais recobra a vida" - A Voz da(s) Severa(s)." Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima. Vila do Conde: Tradisom.

Gray, Lila Ellen. 2013. *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life.* Durham: Duke University Press.

Guimarães, Luís de Oliveira. 1963. *Júlio Dantas: Uma Vida, uma Obra, uma Época*. Lisboa: Romano Torres.

Guinot, Maria, Ruben de Carvalho e José Manuel Osório. 1999. *Histórias do Fado*. Lisboa: Ediclube.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Editado e Traduzido por Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.

Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.

Lima, Paulo. 2022. “Maria”. Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima, 79–122. Vila do Conde: Tradisom.

Marinho, Helena, e Susana Sardo. 2012. “Construir a Nação com Música: O Protagonismo do Compositor Frederico de Freitas no Primeiro Fonofilme Português: A Severa.” *Revista Música Hodie* 12 (1): 87–103.

Matos, Paulo. 2016. “Da Tela à Tela: Para uma Leitura Intermedial de O Fado, de José Malhoa.” *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 1 (8): 160–194.

Mesquitela Lima, Guilherme. 1983. *Antropologia do Simbólico, ou, O Simbólico da Antropologia*. Lisboa: Presença.

Nadal, Emília. 2010. *Fado 1910: Catálogo da Exposição.* Lisboa: Museu do Fado / EGEAC.

Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.

Nery, Rui Vieira. 2010. “Fado.” Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, direção de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, 434–53. Lisboa: Círculo de Leitores Temas & Debates.

Nery, Rui Vieira. 2022. “Do Mito Fundador da Severa à Consagração pela UNESCO: Etapas da Lenta Emergência de uma Historiografia do Fado”. Em *Severa 1820*, ed. Paulo Lima, 387–410. Tradisom.

Neves, César das, e Gualdino Campos. 1893. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Typographia Occidental.

Pais de Brito, Joaquim. 1983. “O Fado: Um Canto na Cidade”. Entrevistado por G. I. Cordeiro, C. Carvalho, e M. B. Fernandes. *Ethnologia* 1: 149–84.

Palmeirim, Luís Augusto. 1879. *Galeria de Figuras Portuguezas: e A Poesia Popular nos Campos*. Livraria Internacional.

Peralta, Elsa. 2007. “Abordagens Teóricas ao Estudo da Memória Social: Uma Resenha Crítica”. *Arquivos da Memória* 2: 4–23.

Pimentel, Alberto. (1904) 2016. *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: A Bela e o Monstro/Rapsódia Final.

Saldanha, António. 2006. *José Vital Branco Malhoa (1855–1933): O Pintor, o Mestre e a Obra*. Tese de Doutoramento. Universidade Católica Portuguesa.

Silva, Manuel Deniz. 2022. “O Cinema Sonoro, a Fonografia e a ‘Economia Nova’ das Indústrias da Música”. Em *Severa 1820*, editado por Paulo Lima, 333–48. Tradisom.

Trindade, Luís. 2008. *O Estranho Caso do Nacionalismo Português: O Salazarimo Entre a Literatura e a Política*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Veniard, Juan María. 2012. “La Música en las Fiestas del Centenario Patrio de 1910.” *Temas de Historia Argentina y Americana 20*: 191–211.

Vieira, Ernesto. 1900. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia Matos, Moreira & Pinheiro.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

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* Nº20(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* Nº20(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*

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

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 consumo[1], 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 Madrid[2], con hitos como el Concierto homenaje a Canito[3] 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 Atántica, Rompente (Alonso, 2021) o Pi^2. 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 Pi^2— 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 Rodríguez[5] (*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 1983[6], 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 compositor[9]. 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: *Seraogna*, 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 mujeres[11]. 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 puerta[12].

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. Macías[13], quien estaba familiarizado con la obra del compositor estadounidense[14].

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 evento[16], 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 acordeón[18]; Menchu Lamas y Antón Patiño, responsables de la escenografía[19]; y Julián Hernández y Enrique Macías, encargados del sonido[20].

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 7:11[21], 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. Macías[23]. 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 pintura[24].

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 Rompente, 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.*

Revista De análisis Cultural 12: 313-332. https://doi.org/10.7203/KAM.12.12238

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.

CUADERNOS DE etno MUSICOLOGÍA
ISSN: 2014-4660

SIBE Sociedad de Etnomusicología

DATOS DE AUTORÍA

Francisco López Delgado

Graduado en Historia y Ciencias de la Música. Profesor (e investigador) en formación en la Universidad de Oviedo [PAPI-22-PF-25]. Su investigación se centra en la cultura musical de la gaita asturiana y los procesos de construcción identitarios en torno a ella. Los resultados han sido difundidos diversas publicaciones y congresos (nacionales e internacionales).

Aida Mariño Ardura

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.

Bàrbara Duran Bordoy

Doctora en Arte y Musicología por la Universitat Autonoma de Barcelona; licenciada en Historia y Ciencias de la Música, titulada superior en Piano y Solfeo/Repentización. Profesora de Secundaria y del Conservatori Superior de les Illes Balears entre 2003 y 2015. Es miembro del Grup de Recerca en Estudis

Etnopoètics de la Universitat de les Illes Balears y del Institut de Musicologia Pau Villalonga. Ha obtenido diversos premios por sus ensayos sobre música.

Gustavo Lindarte

Estudiante del programa de Antropología en la Universidad del Magdalena. Músico tradicional de gaitas y tambores. Desde el 2023 pertenece al Grupo de Investigación sobre Oralidad, Narrativa Audiovisual y Cultura Popular del Caribe colombiano –ORALOTECA-. Tiene experiencia en la gestión y realización de documentales, enseñanza de niveles básicos y medios en la música tradicional de gaitas.

Héctor Fouce

Héctor Fouce es profesor de Semiótica de la Comunicación de Masas en la Universidad Complutense. Ha sido periodista musical, catedrático de conservatorio y comisario de exposiciones. Entre sus publicaciones destacan los libros El futuro ya está aquí (Velecío, 2007) y la edición, con Silvia Martínez, de Made in Spain: Studies on popular music (Routledge, 2010). Ha sido visiting scholar en las universidades de Colorado State (EEUU) y Cambridge (UK)

Leopoldo Flores Valenzuela

Investigador en cantos religiosos y prácticas rituales de comunidades originarias mexicanas, así como en archivos del siglo XIX y XX. Profesor investigador del Conservatorio Nacional de Música (México) y la Maestría en Interpretación de Música Mexicana de Concierto. Autor de Alabanceros: canto religioso en el Valle de Oaxaca y de catálogos de archivos musicales en Oaxaca y Colombia. Maestro y licenciado en Etnomusicología por la UNAM.

Sara Islán Fernández

Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Alfonso X el Sabio. Miembro del proyecto de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid “Miradas cruzadas entre los mundos iranio e hispánico. Relatos y representaciones en la contemporaneidad”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (Referencia: PID2023-1502740A-100).

Andar cos Tempos

Carmen María (Carme) Campo y María Jesús (Chus) Caramés tienen formación en Historia del Arte, Gestión Cultural y Dinamización Sociocultural. Son educadoras en el ámbito de la educación no formal, en el Museo do Pobo Galego y en REAS Galicia (Rede de Economía Alternativa e Solidaria) o en Xandobela Educación e Cultura. También son profesoras de baile tradicional en diferentes asociaciones socioculturales y en colaboración con entidades educativas, como la Universidade de Santiago de Compostela. Su implicación en la transmisión del baile tradicional las llevó a impulsar en 2015 el proyecto Andar cos Tempos, con el que investigan, recopilan y divulgan contenidos didácticos sobre el patrimonio inmaterial y el sexismo en su transmisión; este proyecto fue ganador del VIII Premio Begoña Caamaño a la acción cultural a favor de la igualdad de género, otorgado en 2024 por la Diputación de A Coruña.

Maria Espírito Santo

Natural de Lisboa, investigadora do INET-md, doutorada em Etnomusicologia pela NOVA FCSH (2025) com uma tese dedicada ao estudo das relações entre a categoria musical fado e a representação da nação portuguesa. Tem publicado em revistas e coletâneas internacionais, com destaque para textos editados pela UNESCO. Apresentou comunicações em diversas conferências internacionais, como o ICTM, o European Seminar in Ethnomusicology, a SIBE, e.o. Foi

curadora da exposição Ada de Castro: Se Deus me Deu Voz foi para Cantar (Aveiro, 2023). É também autora do programa Perdida na Música na rádio Radar.

Mª del Carmen Lorenzo Vizcaíno

Universidad Internacional de La Rioja, España. Doctora en Historia del Arte.[1]

Comenzó en la Universidad de Santiago de Compostela (USC) realizando su TIT sobre el compositor gallego Enrique X. Macías y posteriormente defendió su tesis doctoral "La música en el Teatro Principal de Santiago de Compostela: 1840-1914", obteniendo la calificación de sobresaliente cum laude. Participó en diversos congresos y ha publicado varios artículos con temas relacionados, principalmente, con la música gallega desde el s. XIX hasta hoy en día. Ha colaborado con el Consello da Cultura Galega en varios proyectos sobre compositores gallegos como Enrique X. Macías, Carlos López García-Picos y Mili Porta.

Zósimo López Pena

Universidad de Santiago de Compostela, España

Doctor en Comunicación e Industrias creativas, desde 2011 a 2016 formó parte del grupo Estudios Audiovisuales. En este periodo se encuadran investigaciones como "Do palco ao escenario. Unha aproximación analítica á industria da música nas festas populares de Galicia". En 2016 defiende su tesis doctoral que lleva por título "La verbena (en)cubierta. las actuaciones musicales en salas con programación periódica a través de la prensa local de Vigo (noviembre 1975-agosto 1990)". Colabora desde el año 2016 con el grupo de investigación GALABRA (grupo focalizado en estudios culturales) de la Universidad de Santiago de Compostela.[2]

[1] mariadelcarmen.lorenzo@unir.net; https://orcid.org/0000-0002-0030-3525.
[2] https://orcid.org/0000-0001-6058-9003; zosimo.lopez.pena@usc.es.