

CULTURES

REVISTA ASTURIANA DE CULTURA

Revista editada en colaboración cola



© Academia de la Llingua Asturiana

Dirección: Roberto González-Quevedo González

Edita: ALLA

Diseñu: ALLA

Depósitu llegal: AS 90-1991

ISSN: 1130-7749

Cultures (Uviéu)

* * *

Los orixinales y la correspondencia unviaránse a:

Cultures. Revista Asturiana de Cultura

Apartáu 574 • 33080 Uviéu

CULTURES

REVISTA ASTURIANA DE CULTURA



N^o 22
UVIÉU 2018

ÍNDIZ

I. PENSAMIENTOS CRÍTICOS DE L'ASTURIANIDÁ

IGNACIU LLOPE

El celtismu musical asturianu: una xenealoxía posible 13

LISARDO LOMBARDÍA YENES

L'interceltismu musical: una construcción bretona.
Del «Barzaz Breizh» al «Festival Intercélticu de Lorient» 57

LLORIÁN GARCÍA-FLÓREZ

Franquismu espectral, archivu etnográfico y coralidaes anárquiques
na Asturias posfranquista 87

ABEL PÉREZ MÉNDEZ

Da tradición á modernidá nel Occidente d'Asturias: as «orquestías» 131

ROBERTO GONZÁLEZ-QUEVEDO GONZÁLEZ

El Nuevu Canciu Astur: entrevista con Rafa Lorenzo 137

II. ESCONTRA'L DESANICIU: LA MÚSICA COMO REPRODUCCIÓN SOCIAL

DAMIÁN BARREIRO

De *Llanes 1917 a Port*: 100 años de música asturiana nel audiovisual 145

FE SANTOVEÑA ZAPATERO

Vistíos pal espectáculu: fotografía, vistimienta tradicional
y espectáculu folclóricu 157

XUNE ELIPE	
Cantares de llucha. Reivindicación, compromisu y política na música asturiana	179
JAVIER PEDRACES	
La «Nuechi Celta de Corao», un «Woodstock» asturianu	193
ANTÍA SEIJAS VIEITES	
El proyeutu «Pa Sonar Iguales» en Xixón: impautu y análisis	215
FRANCISCO RODRÍGUEZ BUZNEGO	
Les lletres del folk	233
NACHO FONSECA	
Seliquín y Xentiquina	251
ROBERTO GONZÁLEZ-QUEVEDO GONZÁLEZ	
Entrevista col grupu folk Alienda	261

NOTA EDITORIAL

Llegó'l momentu nel que CULTURES. REVISTA ASTURIANA DE CULTURA tien qu'averase a un tema mui importante pa la cultura astur: la cuestión de la música y el so papel dientro de la sociedá y la cultura d'Asturies. Como ye un tema abondo ampliu, nesti volume número 22, correspondiente al añu 2018, espublízase la primer parte de los trabayos qu'estudien esti aspeutu tan importante de la nuesa cultura. El número 23 de CULTURES, correspondiente al añu 2019, seguirá y completará, entós, l'estudiu de la música asturiana colos trabayos restantes.

Los coordinadores d'esti volume número 22 del añu 2018, lo mesmo que del volume número 23 del añu 2019 son Ignaci Llope y Llorián García-Flórez.

Nesti volume 22 espublícense trece trabayos agrupaos en dos estayes: «Pensamientos críticos de l'asturianidá» y «Escontra'l desaniciu: La música como reproducción social». Nel próximu volume, número 23 del añu 2019, asoleyaránse venti trabayos que completen l'estudiu y que s'agrupen en tres estayes: «Los ámbitos de la gaita asturiana», «El cuerpu, los cuerpos, la voz: bailles dances, rituales, cantares, institucionalización» y «Faza etnográfica: gramátiques de lo cotidiano».

Roberto González-Quevedo
Direutor

Esti volume monogràficu de CULTURES dedicáu a la música contó cola collaboración especial d'Ignaci Llope y Llorián García-Flórez na coordinación y seleición de trabayos.

I

PENSAMIENTOS CRÍTICOS DE L'ASTURIANIDÁ

EL CELTISMU MUSICAL ASTURIANU: UNA XENEALOXÍA POSIBLE

Ignaciu Llope

I. INTRODUCCIÓN: A VUELTES COLA TERMINOLOXÍA

Si bien ye cierto que remanez daqué enguedeyu conceptual, metodolóxica-mente ye posible estremar los términos y apautar un alcuertu na definición de los mesmos. Porque la proximidad ente unos y otros términos, al igual que les característiques compartíes, faen particularmente abegoso fixar llinies d'abordaxe clares pa cada fenómenu musical. Aceptando que la música popular ye un fenómenu dinámicu y non estáticu, sería posible describir na so configuración una serie de tensiones ente estremaos patrones sociales, económicos, políticos y artísticos. Esto ye, nun se ye a entender la música popular prescindiendo del contestu sociopolíticu, de les dinámiques que tienen llugar al construyise identidaes musicales que dean cuenta de la rellación ente música ya identidá cultural. Asina que ye difícil enforma calistrar nos significantes –mesmo los explícitos que los implícitos– de la música popular prescindiendo de les identidaes culturales, y de qu'estes identidaes constrúyense activamente a lo llargo de la historia nun mediu xeográficu y natural concretu. Ye más, hai autores que caltienen –como Martin Stokes (1994)– que tolo qu'arrodia y contestualiza a la música ye un métodu y un mediu na construcción y constitución de les identidaes étniques.

A la hora d'averase a los fenómenos musicales que se xeneren en cualesquier comunidá humana, ye necesario apautar unos mínimos alcuerdos terminolóxicos, pues esa mesma descripción taría n'arba de desvirtuase nel so mesmu orixe: y ello fundamentalmente pol calter dinámicu, como yá quedó dicho, d'esti tipu de fenómenos. Nun ye lo mesmo la descripción que de les músiques tradicionales faen los eruditos del sieglu XIX, que la correpondiente a los procesos d'adaptación d'esos músiques a los cambeos socioeconómicos y culturales de les últimes décadas, pues la incorporación de nuevos llinguaxes musicales modifica tanto la presencia social de les músiques tradicionales que'l mesmu procesu de creación.

D'estamiente, *folklore* 'folclor' surde como términu a metá del sieglu XIX, descritu como «sabiduría del pueblu». Foi nel 1846 nuna publicación del

arqueólogo inglés William J. Thoms, cuando'l conceptu apruz per primer vez. Y cola fundación nel 1878 de la *Folklore Society* inglesa ye cuando va espardiéndose pelos medios científicos occidentales. Foi Antonio Machado y Álvarez quien adaptó esta «arqueoloxía del pueblu», –en pugna con términos como *demología* y *demosofía*– a la realidá española nun tempranu 1870, y cuando escomenzó a institucionalizar l'estudiu de les tradiciones populares. En 1881 funda en Madrid el *Folklor Español* col oxetivu de difundir la disciplina (Navascués 1943).

Anguaño, el conceptu folclor fai referencia a ese conxuntu de dances, cantares, bailles, lleendes, cuentos, costumes, mitos, rellatos orales, que son compartíos por un grupu humanu y que se tresmiten oralmente por imitación o por observación (Díaz & Iñigo 1975: 96-100). De dalguna manera, ye'l corpus d'espresión d'una cultura común a una comunidá humana concreta, incluyendo naturalmente, les tradiciones de talu grupu. Una conceptualización más moderna débese a Dan Ben-Amos (1999), y recalca en que'l folclor ye la comunicación artística en pequeños grupos. El folclor –y la música folclórica– ye anónimu porque al ser la creación de la comunidá o del grupu na mayoría de los casos nun ye posible conocer al autor; ye espontaneu, porque la so tresmisión acontez d'una manera natural ente xeneraciones, nun obedece a riegles, tiempos o horarios nin, en xeneral, cunta con llugares pal so deprendizaxe regláu; ye antiguu, pues rexistra fechos del pasáu, anque dellos d'esos fechos se caltengan hasta'l presente; ye funcional puesto que s'adapta a los cambios sociales y ye a xenerar cambios culturales; y ye empíricu pues estos saberes sofitense en creyencies vinientes d'esperiencies, y non necesariamente na razón científica. Poro, *música tradicional*, sería aquella música tresmitida oralmente al traviés de canales informales, y básicamente orales, y que xenera na so redolada fenómenos d'identificación colectiva de fondu calter simbólicu y ritual. Anguaño, la sinonimia ente música tradicional y música folclórica ye problemática, al tar condicionáu'l términu de música tradicional pola evolución contemporánea de la mesma. Poro, empíricamente, la caracterización de música folclórica envereda a un hipotéticu estáu orixinal de les músiques d'una comunidá étnica, talmente como se describen dende la etnomusicoloxía, y trescala la de música tradicional a eses músiques qu'un grupu cultural interpreta y rellabora nel momentu presente. De dalguna manera, el conceptu de música tradicional esñidia conceptualmente escontra'l folk. Pero como quedó dicho, la música tradicional caracterízase nun orixe atendiendo al mou de tresmisión, pues les melodíes depriéndense d'oyíu o por mimetismu, esto ye, por tresmisión oral,

y tamién porque la presencia de la voz ye dominante, inclusive ta nel aniciu de les instrumentaciones, los ritmos asóciense a los bailles y dances, y la melodía domina percima del acompañamientu, y los adornos, el fraséu, el timbre, son al empar vitales, pero anden al rebuscu d'imitar los cantares; la música tradicional tamién se caracteriza pola so presencia nes fiestes y nes distintes etapes del ciclu vital y festivu, y amás son utilitarias, al acompañar trabayos, ritos o ceremonies y, a la fin, evoluciona teniendo en cuenta los gustos y modes de cada época.

D'otru llau, *folk* ye un neoloxismu viniente de la llingua inglesa que significa inicialmente 'pueblu'. El so orixe hai que lu buscar nos medios intelectuales norteamericanos nos años siguientes a la II Guerra Mundial, dalgunos d'ente ellos venceyaos a organizaciones polítiques esquierdistes, asina como a lluches populares y sindicales (Ladredo 2016: 362-364). Nesti contestu, el términu *folk* fai referencia a músiques populares que nuna cultura como la norteamericana, marcada pola mestura y el mestizaxe, tán denotaes pol signu de la oposición y por una llinia de tensión orientada a l'autenticidá de les sos manifestaciones; de dalguna manera, añagaba tou tipu de manifestaciones artístiques tradicionales nes que rescampa esi signu d'oposición al sistema dominante (López Cordero 2006: 29-34). Estes característiques d'autenticidá, amás d'un ciertu conteníu intelectual, estremaben al *folk* d'otros xéneros como'l rock and roll (Ladredo 2016: 371), y facienlu atractivu pa la mocedá universitaria y contestataria d'aquellos años. D'ehí l'asociación del *folk* con xéneros como'l *protest-song* –lo lo que col caleyar de los años conocióse na Península como *canción protesta*–, y qu'anguaño albídrase lloñe de lo que s'entiende popularmente como *folk*.

Foi Moshes Asch, –fíu del novelista yiddish Sholem Asch– el fundador de la compañía discográfica *Folkways Records* en 1948, que nació col obxetivu d'averar les músiques folclóriques y tradicionales a la industria discográfica de los Estaos Xuníos. Y too ello dende una clara oposición política a los poderes de la dómina. Nun primer momentu, recuperó testimonios sonoros de grandes figures del blues y el jazz tempranu, pero tamién s'ocupó de les «minorías» culturales. En 1944 Woody Guthrie (1912-1967), conoz a Moshes «Moe» Asch, pa quien grabó per primer vegada *This Land Is Your Land*, y muchos otros temes nos años vinientes. Y asina la compañía publica la obra de los primeros *folk-singers*, con figures mítiques como'l yá mentáu Woody Guthrie, Pete Seeger (1916) o Cisco Houston, puxando pola presencia social d'estos primeros *folk-singers*, yá mitos de la música americana (Ladredo 2016: 360-364). Concebíase al *folk* como una

reinterpretación de les músiques populares y tradicionales: y ye precisamente'l términu reinterpretación la clave p'atalantar el fenómenu folk nel contestu cultural occidental, pa lo que se revelen imprescindibles los nuevos músicos tradicionales, les nuevas metodoloxíes y les nuevas instrumentaciones.

Y, a la fin, *música popular* seríen aquellos músiques que surden nel bierzu de cultures informales, non reglaes y al marxe de cualesquier institucionalización académica y de les canales formales de tresmisión, y que nun entamu usóse por oposición a la música clásica o culta: yera tola música non-clásica. O dicho d'otra manera, ye'l conxuntu de xéneros y estilos musicales desendolcaos y practicaos por persones con poca o nenguna preparación musical; comercialícense al traviés de calces mui concretos y espárdense gracias a los medios de comunicación de mases. En términos más ambiguos, el conceptu de música popular ye tamién a referise a cualesquier xéneru musical con fines recreativos. Esti tipu de música circula principalmente en forma d'impresos (partituras y cancioneros), grabaciones (discos, cintes, películes) y emisiones (radio, televisión, sistemas de megafonía) y, poro, ye fácilmente reproducible. Pela contra, la música folclórica espárdese davezu d'una manera non comercial, esto ye, por tradición oral, mentes que la música clásica xeneralmente intérpretenla músicos profesionales y ta baxo otros criterios de mercáu. La música popular europea surdió cola urbanización ya industrialización del sieglu XVIII y desendolcó característiques propies como repuesta a los gustos mayoritarios.

Como nun ye difícil deducir, hai músiques populares que nun sería correcto metodolóxicamente definiles como tradicionales –casos del rock, pop o jazz, por exemplu–, músiques tradicionales que difícilmente cumplen tolos criterios pa poder calificase de populares –músiques llitúrxiques orientales, ente más otres. Y por supuestu, tamién hai músiques tradicionales que son al empar populares, como la tonada asturiana, ensin dir más lloñe. Quiciabes d'esa contigüidá conceptual provenga l'usu, o meyor el mal usu, que de los anteriores términos se fai, emplegándolos indistintamente pa describir fenómenos qu'unque rellacionaos nun son n'absoluto idénticos.

Tentar de definir y algamar un alcuertu básicu –que non neutral– del términu *música celta*, de xuru ta fatalmente condergáu al fracasu. Y ello ye pola polisemia qu'axunta a la sola enunciación del términu les llendes d'un conflictu tapecíu pola virulencia d'esa engarradiella eterma. Dende la impugnación absoluta a la pertinencia de falar de música celta o a la so reducción a un espantayu de conxura comercial, eso sí, d'una eficacia sorprendente, nun ye fácil dar con abordaxes que dean cuanta ensin prexucios ideolóxicos o apriorismos d'ún de los fenómenos musicales más importantes del sieglu XX.

2. EL CELTISMU: ENCONTRA LA CONSTITUCIÓN D'UNA IDENTIDÁ MUSICAL

Ye vezu datar el surdimientu de la música celta nos años 70 del sieglu XX, cola figura del arpista bretón Alan Stivel como iconu mediáticu (Convenant 1996: 11). Pero la realidá ye enforma más complexa y anque los tópicos acaben garrando vida propia, nesti casu el trayectu nel que se constrúi'l términu de «música celta» supón un procesu munchu más fondu que la voluntá de la industria fonográfica de furnir la so cuenta de resultaos o de los funcionarios de la Xunión Europea de dotar de coherencia ideolóxica al so proyectu de construcción comunitaria (Campos Calvo-Sotelo 2017).

Prescindiendo de l'arqueoloxía musical, y a sabiendes de qu'esti ye un campu fértil pa la impugnación n'orixe de la propia posibilidá de la existencia de la música celta énte la evidencia material de la imposibilidá de conocer el llinguaxe musical de l'Antigüedá (y del Medievu, a lo menos). Imposibilidá que formula un xuegu irresoluble, una tautoloxía conceptual na que nun ye menor esa paradoxa empírica de la irreproductibilidá de nengún llinguaxe musical pretéritu. Poro, hai autores que dende esta paradoxa tresformen n'oxímoron el términu binariu de «música celta»: l'axetivu anula al sustantivu. Negación que s'inscribe al empar nel nada neutru debate alreor del celtismu na Edá del Fierro nel noroeste peninsular, inxertu nel contestu del conflictu de la (des)articulación territorial española (Alonso González, González Álvarez & Marín Suárez (2016: 192 y ss.): lo celta devién un recursu académicamente rentable al traviés del cual criticar y deconstruir reales o supuestes arqueoloxíes reaccionaries y/o nacionalistes, pero ensin nin raspiar nengún de los elementos que conformen la exa qu'articula'l constructu nacionalista español, más peligrosu académicamente, curricularmente de munchu menos porgüeyu. Pero, otramente, la persistencia mentanto dos sieglos –como poco– del celtismu musical fai difícil la negación categórica, la displicencia intelectual. Y eso, ensin calcar na potencialidá de la etnoarqueoloxía como recursu na interpretación multidisciplinar de la Edá del Fierro (Torres Martínez 2011: 15-19).

Realmente, el celtismu musical constrúise en paralelu al celtismu européu de magar el sieglu XVIII, y nun ye un fenómenu qu'apruza *ex novo* nos años 70 del sieglu XX. La primer dómina (Falc'her-Poyroux 2014: 4-7) na construcción del celtismu européu tendría como antecedente la publicación por James Macpherson en 1760 de los sos más que discutíos cantares apócrifos d'Ossian, que xeneró un fola, una moda celta per tola Europa occidental. Pero ye nel «Eisteddfod» (País de Gales) de 1838 nel que la voluntá de dellos militantes de los países de llingües

céltiques de crear un movimentu tresfronterizu yá s'espeya na participación d'una delegación bretona nesa celebración qu'asonsaña una ideal fiesta bárdica; como continuidá, en Saint-Brieuc tien llugar en 1867 el primer congresu célticu internacional, onde l'arpista galés Thomas Gruffydd interpreta melodíes celtes. Amás, publíquense los resultaos d'abondos trabayos de campu que recueyen un bultable corpus de cantares y melodíes, d'esi saber popular qu'enllazaría col míticu pasáu celta, y en 1897 la Lliga Gaélica organiza en Londres el primer «Céili», una velada de dances, cantares y melodíes irlandeses, antecedente directu de les «Céilidhe» d'anguaño. La segunda dómina del movimentu cultural intercélticu emprima en 1899 cuando los galeses inviten al Eisteddfod de Cardiff a organizaciones culturales irlandeses, bretones y escoceses, nel que la música ye tamién protagonista (Chartier-Le Floch 2013: 102-107). Y hasta los años 1920-1930, años nos qu'una tercer dómina tien llugar, un tresmontoriu d'eventos intercélticos se celebren a lo llargo de tola xeografía d'esos finisterres europeos. Y nesta etapa hai constancia de grandes festivales intercélticos, especialmente na Bretaña, que la II Guerra Mundial y la Ocupación de Francia taraza dramáticamente. Asina y too, en 1943 fúndase la Bodadeg ar Sonerien (BAS), el conceyu de gaiteros, de gran trascendencia nel futuru de la música bretona. Y en 1972 Alan Stivell grava *Renaissance de la Harpe Celtique*, que marca una llende na historia musical de los países celtes pola sonadía y trascendencia algamada, hasta identificar inclusive dellos autores el surdimientu de la «música celta» con esti fechu (Bescond *et al.* 1998: 60-71). Porque la potencia y espardimientu que vieno darréu yá condicionó l'abordaxe racional del mesmu conceutu de «música celta», inda más tres la redefinición y consolidación mundial del xéneru nos años 90 del sieglu pasáu. Asina y too, nun son pocos los musicólogos que tentaron de definir y caracterizar la música celta nos últimos 60 años, tres la Segunda Guerra Mundial, apurriendo dende elementos musicales o esplicaciones sociopolítiques (Núñez 2012: 59-69)¹.

Esti procesu de construcción identitaria que s'abelluga baxo'l términu de celtismu, –y, por correllación, tamién interceltismu– acontez nun contestu históricu singular, y ye cuando la burguesía lliberal y los sos intelectuales irguen esi principiu de nacionalidá, qu'en pallabres de Eric Hobsbawm (1991: 32-33) «cambió'l mapa d'Europa» ente 1830 y 1880. Poro, nun ye otro que la traducción nos finisterres atlánticos –coles sos notables diferencies– d'un

¹ El músicu gallegu fai un repasu didácticu y completu alreor de la definición y conceutu de música celta, apurriendo delles definiciones clásiques y la discusión que xeneren nel mundu académicu, y tamién na sociedá en xeneral.

fenómenu européu, inxertu nes revoluciones burgueses qu'allumen el naci-mientu a la historia de los estaos-nación... y tamién de les naciones ensin estáu. Esti filu qu'enllaza'l presente col pasáu ye básicamente un procesu de rituali-zación y formalización –la invención de la tradición de la que falaba'l mesmu Hobsbawm (2002: 10-13)–, de codificación a la fin, qu'ellabora elementos d'una potente eficacia como mecanismos d'identificación colectiva furniendo los dis-cursos d'identidá d'una comunidá humana que se constrúi como nación. Esa construcción identitaria nun se fixo en vacíu, sinon que recoyó los elementos históricos y culturales nuna esbilla que dotaría de congruencia a esi discursu d'identidá. Asina, na Bretaña armoricana (Rio 2012: 39-64) les historiografíes del sieglu XVI yá emponderen la gloria de los primeros bretones invocando la so condición noble, valiente y guerrera, y tamién celta: los bretones armoricanos tendríen un aniciu específicu, siendo descendientes directos de los vieyos galos del continente. Una constante ye l'haxografía, la emponderación del pueblu qu'a la fin ye l'aloja a la nobleza, y la so llexitimación ancestral. Esta designación de los ancestros permite allegase a los antepasaos fundadores y ye nel pueblu –nel pueblu campesín– au s'abelluga la cultura primitiva, aquella que dexa trazar den-de'l presente la llinia de continuidá col pasáu gloriosu: d'ehí la importancia del folclor y la etnografía na individualización nacional (Thiesse 2012: 21 y ss.). Con matices, pero esti esquema en términos xenerales ye aplicable a otros países como Escocia o Gales (Thiesse 2012: 21-49). Y tamién a Asturias, como se verá más pa en delante (Llope 2012: 133-156).

3. UNA XENEALOXÍA DEL CELTISMU ASTURIANU: PRIMERES FORMULACIONES, DEL PADRE CARVALLO AL GRUPO LA QUINTANA

El Llibru de les Invasiones irlandés (*Lebhar Gabala Erenn*) foi per delante dellos sieglos al venceyar a los gaélicos cola stirpe de Noé, y en tola Edá Media y Moderna escribiéronse xenealoxíes fantástiques nesi sen, como yá se señaló enantes. Pero ye nel Renacimientu cuando se produz un redescubrimientu de la cultura clásica, y al empar una entrada n'escena de los bárbaros –celtes, xermanos– col oxetivu de construir el pasáu de los distintos pueblos europeos, pero enllazando a estos pueblos antiguos con oríxenes grecorromanos o bíblicos (Thiesse 2012: 144), rescamplando un afán propagandísticu.

En xeneral, la historiografía asturiana de la dómina participa d'estos presu-puestos, cumpliendo dos tipos d'oxetivos; ún ye'l que tien que ver cola exaltación

de la monarquía y fundamentar la grandeza de la nobleza astur, y otru ye'l que tiende a realzar la gloria del territoriu históricu propiu. Territoriu que nel casu d'Asturies ta predestináu por Dios pa cumplir la misión sagrada de salvar España y poro estes histories detiéndense nel periodu altomedieval y recreen conceptos como «perda, restauración y reconquista d'España», llamaos a permanecer (Suárez Beltrán 1996: 195-204).

Nel añu 1695 ve la lluz la obra que se tien pola primer historia d'Asturies: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. El manuscritu data de 1613, y foi publicáu depués de morrer l'autor, el xesuita asturianu Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635). Trátase d'un testu eruditu onde se repasa la historia d'Asturies de magar el diluviu universal hasta'l reináu de Felipe II, y na qu'establez una xenealoxía qu'emprima en «el santu patriarca Noé», afitando un llinaxe viniente de Tubal. Rellata con procuru la invasión o colonización d'Irlanda y de la Isla de Breaña con xente viniente d'Asturies que navegaba en barcos de cueru. No tocántenes a los ástures –que llama astyres–, failos venir de Galicia, como una escisión de los Galli-grecos –galaicos– frutu de la fusión d'unos griegos colonizadores de la Gallaecia y unos galos-celtes con llar na Galia.

Estes xenealoxíes tan rellacionaes na so estructura y desendolcu coles mesmes qu'unos años enantes s'escribíen en Galicia (Juega Puig 1996: 43-58), Francia, Breaña o en Holanda (Rio 2008: 119).

Si como afirma Joseph Rio, el celtismu ye un conceptu del sieglu XVI (Rio 2008: 116), nes xenealoxíes asturianas asistimos yá a les sos primeres formulaciones, pues les corrientes historiográfiques que s'afitaron nel Renacimientu tienen el so correllatu nes historiografíes asturianas de los sieglos XVI y XVII. Y si'l con-testu xeneral nel que s'esplíca'l resurdimientu de los celtes ta determináu pola busca d'antepasos prestixosos pa les estremaes nobleces, dinastíes y pueblos (González García 2007: 12-13), n'Asturies estes xenealoxíes amuesen dos componentes; ún, exemplificáu en Carvallo, solliña una suerte de reacción contra la emerxente nobleza castellana que va arrequexando a la vieya nobleza northeña, y l'otru ye aquel que resalta les virtúes del pueblu que salva a España contra los infieles sarracenos na batalla de Cuadonga.

3.1. *El cuadonguismu*

Na Asturies decimonónica caltiénse la vitalidá del discursu celtista, mentanto'l lliberalismu triunfante articula un procesu de construcción nacional (Zapico Álvarez 2007: 55-59), cola so centralización alministrativa, la so única

l'lingua oficial, el so uniforme réxime fiscal o xudicial, pero tamién precisaba un imaxinariu colectivuu y una historia común qu'aniciara na población sentimientos de pertenencia a la nueva nación lliberal-burguesa. N'Asturies esi discursu nacionalista español cuayó con una fuerzia descomanada al traviés del cuadonguismu, que ye'l discursu hexemónicu de les élites asturianas y de la tantiguante ya incipiente burguesía, y que considera qu'Asturies ye una subcomunidá dientro d'España, qu'amás ye'l bierzu onde naz España na Alta Edá Media y na qu'anicia la epopeya Reconquistadora de la España cristiana contra los invasores musulmanos (San Martín 2006: 188 y ss.). En resume, Asturies ye la *cuna* d'España, y poro, la nobleza y estirpe antigua de los asturianos nun fairía sinon aducir entá más la so gloria y la so xesta. Nestos rellatos les aloyes al espíritu independentista y rebalbu de los asturianos termínense en cuantes entama la Reconquista y surde la identificación con España del vieyu reinu de los ástures qu'anicia nel sieglu VIII. Sí ye cierto que la identificación de los ástures prerromanos colos asturianos actuales (Marín Suárez 2005: 41-42) ye llinial, asina como la identificación de la época prerromana como aquella edá dorada que dio orixe a l'Asturies d'anguaño, na que la culminación histórica foi la salvación d'España en Cuadonga y el nacimientu del reinu d'Asturies en continuidá col reinu godu de Toledo, primer espresión hestórica d'España na historiografía nacionalista española.

Una y bones, en nengún momentu los historiadores asturianos del XIX usen la historia pa establecer el carácter diferenciador d'Asturies respecto a España, nin, por supuestu albídrase la más mínima actitú militante enveredada a la teorización d'Asturies como nacionalidá (González García 2007: 31 y ss.). Anque sí hai una percepción de la diferencia étnico-cultural d'Asturies, estos autores nun s'alleguen a nenguna conclusión especial del orixe celta de los actuales asturianos –a los que sí enllaza directamente coles poblaciones prerromanes– qu'afite nenguna diferencia racial nin personalidá propia d'Asturies que dea llugar a reivindicaciones nacionales.

Na segunda mitá del sieglu XIX, Julio Somoza (1848-1940) funda'l Grupu La Quintana, qu'aconceya a nombraos intelectuales asturianos –Braulio Vigón, Fermín Canella, Rogelio Jove y Bravo, Fortunato Selgas, Félix Aramburu, Ciriaco Miguel Vigil o Bernardo Acevedo– que dellos estudiosos axunten dientro del rexonalismu asturianu (San Martín 1998: 145 y ss.). Estos asturianistes emprimen los primeros estudios de folclor, etnografía y tradición oral d'Asturies, inxertos nun enfotu por calistrar nel alma de la tierra, que como naide representa'l pueblu campesín, definíu pola so rellación privilexada colos ancestros (Thiesse 2010: 157-159).

El celtismu d'estos autores decimonónicos nun s'estrema cosa del de los sos contemporáneos gallegos o bretones. En Bretaña nesi tiempu, íguase un discursu que fai de Bretaña y de los bretones descendientes directos de los celtes, col oxetivu d'estremase de les cultures greco-llatines dominantes nel continente (Wyart 2007: 29-40). Pero nel casu asturianu nun se produxo nengún desendolcu de los discursos celtistes que vaya más allá de la constatación de la diferencialidá étnica y de la categorización y descripción d'esos diferencies: los habitantes d'Asturies son d'una estirpe celta que s'allonga hasta'l presente, y que caltién eses virtúes como definitories del ser astur(ianu). Como señala San Martín, una de les ilusiones más grandes de los asturianistes culturales de la fin del XIX ye que los tiempos modernos taben terminando con Asturies, y d'esa manera centren el so discursu nuna Asturies que perciben como imposible, y organicen les sos fantasías comunitaries alreor d'una Asturies tradicional (San Martín 2006: 221) a la que son ayenos por clase social y por formación intelectual.

Non entamos del sieglu XX caltiénese ya intensifícase'l discursu celtista, y xeneralícense les comparances y paralelismos colos países celtes de la Europa atlántica, especialmente con Bretaña ya Irlanda. N'Asturies los elementos de diferencialidá étnica nun constituyenon nengún discursu d'identidá que contrapunxere la identidá asturiana a la española, nin estos autores asturianos acolumbraron la necesidá de reivindicar nenguna dignidá perdida, pues a la fin, Asturies salvare a España en Cuadonga (Boyd 2006: 149-178), colo que la superioridá d'Asturies y de los asturianos venía d'esa xesta fundacional de la Nación española, y poro, les reivindicaciones diferencialistes y por supuesto nacionalistes nun teníen xaciu.

Si como afirma A.M. Thiesse (2010: 21-22), la vida de les naciones Europees escomienza cola designación de los ancestros, los asturianistes del XIX escoyeron a los celtes como talos, siendo estos los primeros d'una herencia con unos ayalgüeros que yeren los campesinos, pobladores ideales d'una Asturies tradicional emparentada al traviés d'un filu bidireccional col pasáu d'una Edá d'Oru auroal. Los protagonistas d'esta designación foron una élite ilustrada qu'en nengún casu dieron el pasu pa convertir la identidá étnica n'identidá cultural, nin por supuesto codificaron toos esos elementos nun conxuntu simbólicu que seya a recibir el nome de cultura nacional (Fernández González 2000: 76-86).

En xeneral, l'ausencia d'una burguesía asturiana qu'adoptare un discursu d'identidá venceyáu a la identidá étnica asturiana foi definitivu pa desplicar la debilidá de les espresiones polítiques rexonalistes n'Asturies mentanto'l sieglu XIX y primer terciu del XX (Erice Sebares 1980; Zapico Álvarez 2008: 145-190), como foi la dependencia de capitales non asturianos, el protagonismu de la minería, la

non vertebración d'un mercáu asturianu, l'acumulación de capital alredu d'actividaes especulatives o vinculaes directamente a los recursos y decisiones del Estáu central, resultando de too ello una burguesía de rentistes especuladores y non d'esos míticos capitalistes emprendedores (Rodríguez Valdés 2009: 32-34). De dalguna manera, la necesaria articulación de la identidá cultural, previa ya imprescindible a la identidá nacional, quedaba ensin segmentu social que lo asumiere. Nesta situación, el celtismu nun pasó de ser un marcador étnicu –eso sí, un poderosu marcador étnicu–, nun pasó de ser una característica imprescindible pa describir y entender la historia y la cultura del pueblu asturianu, pero del que nun se derivaba nenguna diferencialidá cultural con España y lo español qu'acabare xustificando'l surdimientu d'una identidá nacional.

3.2. *El franquismu*

Hai alcuertu en calificar como devastadores les consecuencies de la Guerra Civil y del franquismu pa la sociedá asturiana: exiliu, represión, depuraciones, marquen los años posteriores a la fin de la contienda (G. Orejas 1988: 200-211). Nun contestu d'antirrexonalismu xabaz y una concepción unitaria del Estáu, en 1945 créase l'Institutu d'Estudios Asturianos (IDEA), que de magar entós canalizaría la práutica totalidá de los «estudios rexonales» (Uría 1984: 132-146). Como esplica San Martín (2006: 65 y ss.), los «estudios asturianos» desendolcaos alredu del IDEA y otres instituciones, fuxen de cualesquier connotación política, «interpretando los materiales culturales diferenciales de Asturias como sencillas particularidades de una imaginada cultura española» y calquen nel mitu cuadonguista, «que construye a Asturias como un suxetu históricu, mientras que al mismo tiempu lo disuelve en una entidá española más amplia».

Tres la fin de la II Guerra Mundial prodúxose un desdexamientu progresivu del paradigma celta, d'alcuerdu a la nueva coxuntura política (Ibarra Jiménez 2006: 40 y ss.; Ruiz Zapatero 1998: 147-159), y a lo llargo de la década de los 70 asístese a la so escayencia definitiva na historiografía académica española. En Galicia y n'Asturies esti abandonu del paradigma celta ye más serondu, empiciando nos años 70 (González García 2016: 58 y ss.) y vúelvese más intensu na década de los 80 del sieglu XX, coincidiendo cola adopción mayoritaria d'un nuevu paradigma arqueolóxicu más descriptivu y funcionalista, colo que la crítica a la etnicidá conlléva evitar cualesquier referencia a una posible atribución étnica de les poblaciones protohistóriques, al igual que refugar les prospecciones al rodiu de la etnoxénesis de diches poblaciones. Al empar, repudien al celtismu

pola so supuesta carga ideolóxica, reduciéndolu a un mitu fatalmente heredáu d'eruditos románticos del sieglu XIX (Ríos González & García de Castro Valdés 1998: 16-19).

Asina y too, prodúxose la consolidación y reproducción d'un celtismu popular, con nueves formulaciones ya incidencia social, marcáu sociopolíticamente pola Transición política tres la muerte del dictador xeneral Franco en 1975.

3.3. *La ruptura de 1974. La constitución d'un nuevu discursu*

En 1969 fúndase la revista *Asturias Semanal*, que foi un vehículu fundamental na rempuesta «rexonalista» a la crisis, empiciando a usar conceptos como'l de «colonialismu interior», qu'aforfugaba a Asturias y supeditaba'l so futuru a intereses ayenos (San Martín 2004a: 25-41). Y ye precisamente nes fueyes d'*Asturias Semanal* nes que tres mozos universitarios –Xosé Lluis García Arias, Xuan Xosé Sánchez Vicente y Lluis Xabel Álvarez– espublicen el 20 de xunetu de 1974 una entrevista na que plantegaben la necesidá de recuperar, dignificar y normalizar la llingua asturiana. Taba naciendo l'asociación Conceyu Bable, y con ella surdía'l nuevu movimientu nacionalista asturianu (Brugos 1995: 75 y ss.).

La fundación de l'asociación cultural Conceyu Bable en 1974 marca un auténticu cambéu de paradigma a la hora d'interpretar la realidá asturiana, pues introducía un nuevu discursu nel que la cuestión asturiana yera abordada dende otros presupuestos ideolóxicos y metodolóxicos, inéditos hasta esi momentu. Ye dicir, entamaba la constitución d'un discursu autocentráu nel qu' Asturias y la so realidá histórico-cultural algamaba una centralidá inédita hasta la data. Tratábase d'enunciar l'arquitectura d'una Asturias non subsidiaria d'otres realidaes, y constitutiva d'un discursu nel qu'operaba como suxetu políticu, históricu y cultural autónomu (San Martín Antuña 2004a: 13-21). Poro, Conceyu Bable marca simbólicamente'l surdimientu d'un discursu disidente, en rotura total y radical con tolos discursos anteriores que s'ocuparon d' Asturias, y qu'enxamás plantegaron nin una valoración de la llingua asturiana como vehículu de comunicación aptu para cualesquier función, nin muncho menos una alternativa al cuadonguismu, entendíu esti como aquella ellaboración ideolóxica que fai d' Asturias el llugar providencial del nacimientu de la Nación Española (Rodríguez Muñoz 2004: 35-40) y qu'invalidaría la ellaboración d'un discursu identitariu asturianu autónomu, amenorgando les manifestaciones de cultura asturiana a meros fenómenos folclóricos, incapaces de sirvir d'urdimu a un discursu d'identidá pautáu comunitariamente.

A lo cabero, enunciaba un corte epistemolóxicu, en clara ruptura y oposición a los discursos dominantes qu'hasta la dómina yeren los únicos presentes na sociedá asturiana (Viejo 2004: 31-35).

La relevancia que les élites intelectuales (Fernández González 2000: 81-86) tienen nel procesu de traducción de les marques étniques a símbolos d'identidá cultural, dende los qu'articular un discursu d'identidá nacional, ye dalgo de sobra afitao (Anderson 1983: 63-76). Hai que rescampiar que la materia sobre lo que s'operó esi procesu de traducción de lo étnico a lo cultural nun yera una materia inventao, y, amás, tratábase d'una materia sobre lo que yá actuaren otros axentes sociales dende'l sieglu XVI, anque ensin que tuviere llugar el procesu de ruptura y tresllación de lo étnico a lo nacional qu'aconteció en 1974. Trátase d'un tresmontoriu d'elementos culturales peñeraos y articulaos (San Martín 2006: 59-64), y que van tar disponibles pa usalos nesta nueva formulación identitaria. Y ún d'esos elementos más significativos ye'l celtismu.

3.4. *El celtismu asturianu como discursu contrahexemónicu*

El celtismu (Fernández MacClintock 2002a: 36-51) opera como descriptor de la suxetividá identitaria d'un significativu sector de la sociedá asturiana, y representa'l derechu a presentar y reproducir la tradición asturiana nun contestu diferente al propiu, qu'al empar tamién supón un derechu de comunicación cultural nun mundu globalizáu coles sos fractures económiques, coles sos xerarquíes culturales nes qu'una cultura como l'asturiana tiene poques –o nenguna– posibilidaes de visualizase. Y ye que la condición periférica d'Asturies incrementa la fixación d'una llarga crisis estructural al territoriu, polo que'l celtismu ye tamién un esfuerciu y un mecanismu pa comunicar y ganar significáu, operando como un revitalizador cultural, como un proyectu inclusivu de creación de nueves solidaridaes humanes (Fernández MacClintock 2001: 45-56). Una de les razones del intentu asturianu de dir en cata d'una recategorización de la so filiación étnica ente los países celtes ye la situación de desconcertu ya incertidume viniente la crisis estructural que padez Asturies (Fernández MacClintock 2005: 45-60). Nun ye una cuestión banal, pues énte'l presente de la crisis xeneralizada y la so influencia sobre'l futuru de la cultura asturiana, la dixuntiva pasa per harmonizar y equilibrar la fidelidá a la identidá cola adaptación a una sociedá en procesu de cambéu, pues del resultáu de la negociación ente entrambes postures dependerá la posibilidá de pervivencia de la cultura asturiana y la so tresmisión funcional nun mundu cada vegada más complexu ya intercomunicáu (González-Quevedo 2002: 432-434).

Pero tamién ye'l celtismu elementu de conflictu. Un conflictu que nun se llena al debate alreduer de la Edá del Fierro n'Asturies y la cultura castreña (Marín Suárez 2004: 303-333) –que tamién–, sinón que tresciende la querella curricular académica y trescala nun auténticu elementu d'oposición. El cambéu de paradigma de 1974 resignifica los elementos sobre los qu'operó l'asturianismu históricu. Esto ye, si los elementos de diferencialidá étnica trazaos poles élites ilustraes que dende'l sieglu XVI (re)construyeron la estirpe histórica d'Asturies nun dieron n'articular los elementos culturales que son los previos a la identidá nacional, ello foi porque esos elementos foron amestaos al magma constitutivu del cuadonguismu. Si'l términu «reconquista» se consolida na historiografía española na metá del sieglu XIX, ello ye porque la burguesía lliberal (Pérez Garzón 2005: 1-35) constrúi la identidá del Estáu-nación español (Ríos Saloma 2005: 379-414), y n'Asturies, esa identidá nacional española alquier la peculiar forma del cuadonguismu. Nel cuadonguismu la llexitimidá invocada traduzse na permanencia de la monarquía y l'asociación d'esa monarquía a la inmanencia de la nación española. Y ensin continuidá, la efectividá del mitu cuadonguista esmorez. Esa continuidá ye doble: la de la estirpe biolóxica encarnada na monarquía y la continuidá espacio-temporal na congruencia d'una sucesión d'acontecimientos filaos pol providencialismu divin y/o tamién históricu. Ye como si la historia diera cuenta de la predestinación precisa como la maquinaria d'un reló a la permanencia d'España. La primera formulación cuadonguista tien la base na continuidá del reinu godu de Toledo na cabeza «coronada» de Pelayo, que ye un godu que dirixe la rebelión cristiana y na Batalla de Cuadonga entama la restauración y salvación d'España, como proyectu yá definíu y acabáu. Y qu'ensin discontinuidá –harmoniosamente– da llugar al Reinu d'Asturies, al de Lleón, al de Castiella y a la consolidación del Imperiu Español del Sieglu d'Oro. Nesta primer fase, la condición del reinu hispano-godu como heriede llexítimu de Roma nun rescamlaba na argumentación. Pero dende'l sieglu XIX, la equivalencia ente hispano-romanos y españoles ye cada vegada más importante. Y ye que'l cuadonguismu ye un constructu míticu de gran eficacia, precisamente pola capacidá d'adaptación a los cambeos sociales ya históricos, lo que conllleva la so reformulación constante. Y na formulación contemporánea, la continuidá de Roma cola monarquía goda pasa pela minimización del indixenismu del Noroeste peninsular, dando acabu a un discursu llinial qu'entama cola primera unidá territorial española na romanización (Rodríguez Alonso 2014: 104-114), irguiendo les bases que transiten de la unidá territorial a la nacional. Trátase d'un discursu hexemónicu que trescaló en tolos ámbitos sociales asturianos y qu'impregnó tamién les espresiones populares de la identidá asturiana. Hexemónicu porque ye'l discursu

de les élites y clases dominantes asturianas a lo llargo de la historia, y hexemónicu porque ye'l discursu qu'ordena y articula la rellación d'Asturies con España y de los asturianos y asturianos cola construcción de la so suxetividá identitaria. Y, a la fin, hexemónicu porque hasta 1974 nun s'articuló discursu alternativu dalu que confrontare política ya ideolóxicamente al cuadonguismu (Zimmerman 2012: 86-91). Y dientro de los elementos resignificaos de magar la ruptura epistemolóxica de 1974, ye'l celtismu ún de los más operativos, pues pasó d'emponderar la valentía y llealtá ástur na salvación de la cristiandá a impugnar la base de la continuidá del mitu cuadonguista. Esa acción contrahexemónica allúgase na llinia de resqueiebra, na fraxilidá epistemolóxica del cuadonguismu (Llope 2011b: 45-54). Pero'l celtismu asturianu tamién ye contrahexemónicu porque foi incorporáu popularmente a la identidá asturiana n'oposición non solo a les élites ilustraes y a la mesma Universidá, sinón al andamiaxe que caltién el rellatu autonómicu institucional.

4. EL CELTISMU MUSICAL ASTURIANU

Nun ye posible atalantar la evolución y la realidá actual de les músiques asturianas d'aniciu tradicional, y de les sos vides posteriores, ensin calstrar na constitución del celtismu asturianu como elementu clave nel discursu d'identidá asturianu viniente de la ruptura de 1974, tres l'apaición de l'asociación Conceyu Bable².

Por convención, acéptase'l nacimientu de la «música celta» nos primeros años 70 del sieglu XX coincidiendo coles primeres grabaciones del arpista bretón Alan Stivell. Asina, identificábase con esi términu les músiques tradicionales de los países portadores de llingües céltiques –Irlanda, Escocia, Bretaña, Cornualles y la Isla de Man–, y que pola so situación xeográfica y semeyances culturales, tamién coles músiques tradicionales d'Asturies y Galicia o en pallabres d'Ana Pozo Nuevo (2005: 532-533):

...lugares que buscan una identidad propia a través del marco cultural, configurado en gran medida por cuatro elementos consustanciales: la geografía, el clima, algunos acontecimientos históricos y varios usos sociales. Estos elementos también cumplen la función de verdaderos agentes culturales porque su coincidencia en todos esos países provoca en sus habitantes un sentimiento de identidad colectiva...

² Si bien ye cierto que Conceyu Bable como asociación inscribíase en 1976, ye 1974 cuando publica la revista *Asturias Semanal* los primeros testos. Poro, l'usu simbólicu de 1974 como añu que marca la ruptura epistemolóxica del acontecimientu.

Esa expresión de música celta nun dexa de ser una solución simple –y descomanadamente eficaz, como amosó'l pasu del tiempu– pa reagrupar ya identificar de manera inmediata unes realidaes musicales vinientes de llugares xeográficamente averaos y culturalmente próximos (Falc'her-Poyroux 2014: 9). En tou casu, trátase d'un términu chiscáu pola polémica y la polisemia, qu'en non poques ocasiones tenta de reducise a marketing o a una cenciella etiqueta comercial (Campos Calvo-Sotelo 2007: 209-210), pero la so persistencia nel tiempu y la coherencia de les sos manifestaciones, asina como la capacidá d'evolución ameriten l'atención académica más que bultable de la que son oxetu (Falc'her-Poyroux 2014: 9-10). Pero ye importante volver a sollñar que lo qu'acontez nos años 70 del sieglu XX ye la resignificación d'un procesu que tien la so primer identificación como celtismu/interceltismu nel sieglu XIX, qu'a la so vegada recoyía elementos anteriores (Rio 2008: 131-132). L'interceltismu contemporaneu ye una de les manifestaciones culturales más importantes d'Europa tres la II Guerra Mundial (Chartier-Le Floch 2010: 42-43), y la so vertiente musical foi y ye fundamental mesmo nel so rellatu que na so percepción pública, con una trascendencia como fenómenu cultural d'algame global (Chartier-Le Floch 2012: 76-83). Y ye la Bretaña armoricana central nel espardimientu y afitamientu del celtismu musical hasta facer posible'l surdimientu de la «música celta» talmente como se conoz anguaño. Ye 1971 cola grabación del discu del arpista Bretón Alan Stivell *Renaissance de la Harpe Celtique*, y la voluntá explícita del artista de promover una música celta, l'aniciu del celtismu musical contemporaneu, como yá se dixo. Esta primer fola, yá con una bultable repercusión pública y aceptación popular, coincide nel tiempu colos entamos de la Transición política española tres la muerte del dictador Francisco Franco en 1975. Y ye precisamente en 1974 cuando se funda Conceyu Bable y surde'l modernu movimientu asturianista nel que la música foi ún de los factores más importantes y de mayor y meyor espardimientu social. El celtismu musical foi un «coup de maître» (Falc'her-Poyroux 2014: 7), non solo en términos de marketing –que tamién– sinón, y más importante, no tocántenes a la sobrevivencia d'estes músiques tradicionales, que foron quien a adaptase a los cambios vertixinosos que conoció la cultura mundial dende los años 70 del sieglu XX: ensin esta evolución y esta adaptación, les músiques de los países celtas taríen n'arba del desanicu. Porque poques músiques tradicionales foron quien p'arreblagar penriba de la urbanización creciente, del progresu codificáu a la manera dominante nun modelu urbanu anglosaxón y evitar la petrificación museografiada, o la banalización folklórica. Y ye qu'amás les músiques céltiques tamién foron a dialogar/integrar los llingüaxes urbanos

musicales que definen la modernidá, algamando al empar condición de músiques urbanes. N'otres pallabres, el celtismu musical permitió'l tránsitu a la modernidá –que nun dexa ser el tránsitu del mundu rural qu'asoleyó estes músiques al ámbitu urbanu y urbanizáu del sieglu XXI– de les músiques tradicionales de los territorios portadores de llingua celta na Europa atlántica –Breñaña, Irlanda, Escocia, Gales, Cornualles y la Isla de Man– y, como yá se desplicó, de los asimilaos xeográfica y culturalmente: Asturias y Galicia.

4.1. *De la mirada propia*

Como se vien amosando, nun ye'l celtismu un sarapicu más de la Transición política nin de la redefinición territorial española nel Estáu de les Autonomíes; esti argumentu nun dexa ser un reduccionismu interesáu y ensin el menor rigor metodolóxicu. Otra cosa ye que la espresión de los discursos d'identidá vaya mutando como muta la coxuntura política, económica y social de cada dómina. Pero estes mutaciones operen sobre elementos que yá yeren significativos históricamente nes narratives y que formaben parte estructural de la xenealoxia identitaria de cada territoriu. Y n' Asturias tamién.

Asina, el musicólogu Eduardo Martínez Torner caltuvo tesis celtistes, y nunnes conferencies dictaes mentantu l'año 1915 per delles ciudades y villes asturianas, y reseñaes nel diariu *El Carbayón* de 11 de febreru de 1915, argumentaba d'esta manera:

Después de hablarnos del origen e historia de la canción popular, de sus varias formas y de las evoluciones que ha sufrido a través de los tiempos, estableció muy atinadas comparaciones entre las canciones asturianas y las de los pueblos de origen céltico. A juicio del señor Torner, nuestras canciones antiquísimas, tanto en su forma poética como armónica, arrancan de la famosa tríada de los celtas. Para demostrarlo fue ejecutando al piano algunas de estas canciones en sus aspectos antiguo y moderno. En efecto, la semejanza no puede ser mayor (Marcilla 2001: 53-66).

Tamién el profesor de la Universidá asturiana, José Benito Álvarez Buylla, ye partidariu de la tesis celtista no que cinca a la música popular nun ensayu dedicáu al tema (Álvarez Buylla 1977: 41-45), y nel qu'afirma que «pese a su lejanía en el tiempo, la influencia celta puede ser reconocida en nuestra música» (p. 41). Ye a afirmase que la tesis celtista aplicada a la música tradicional, tuvo en xeneral una bona acoyida por parte de dalgunos investigadores que trabayaron sobre folclor. Félix de Aramburu, Fermín Canella, Octavio Bellmunt, Acevedo

y Huelves, Modesto González Cobas o José Caso González, ascríbense a la tesis celtista con mayor o menor fuerza (López Cordero 2003: 49-51). Esti últimu diz, pola cueta: «Sería el celtismo el factor determinante de la semejanza, prácticamente identidad, observada entre cierta música tradicional asturiana y cierta música tradicional auvernesa» (Caso González 1958).

Otru autor como Nicolás Álvarez abondaba nos mesmos planteamientos celtistes: «En resumen: La música asturiana al igual que la del Norte de España, en su casi totalidad, es de origen celta. (...) Las danzas asturianas, también celtas (...) en música y coreografía» (Álvarez Solar-Quintes 1962: 71-86).

Estes blimes, na coxuntura de la fin de los años 70 n'Asturies de resignificación identitaria, yeren un material que yá determinaba en bona medida ún de los caminos posibles pa trazar la evolución de la música asturiana naquella dómina. A lo qu'hai que sumar la enunciación del celtismu musical modernu que taba aconteciendo na Bretaña armoricana, que como una fola imparabile calistró nel restu de los finisterres atlánticos europeos.

La visualización de la tradición musical asturiana al traviés del procesu de rellaboración del que foron protagonistes músicos y grupos dende la década de los 70-80, ufierta una traducción a llinguaxes musicales actuales de la herencia etnomusical asturiana. D'esa manera participa na construcción simbólica del espaciu identitariu asturianu, xenerando una potente identificación colectiva con una gran efectividá social. Y ye que la incorporación de la música asturiana al imaxinariu célticu y l'asunción temprana del interceltismu, nun sólo aguiyó un cierto desendolcu económicu de la industria musical, sinon que potenció la función social, mesmo na vertiente artística como simbólica de la música asturiana. Les músiques tradicionales asturianas, nun procesu asemeyáu al bretón descritu por O. Goré (2007a: 41-66), son ún de los axentes más importantes nel momentu actual na construcción de la territorialidad étnica asturiana al traviés de les sos práctiques y les sos representaciones.

5. DE LOS RAIGAÑOS AL ESCENARIU: LA MÚSICA FOLK

La ruptura epistemolóxica de 1974 foi global, esto ye, operó como un cambéu de paradigma dende'l qu'intervenir sobre Asturias y lo asturianu (San Martín Antuña 2004b: 25-36). Asina, resignificóse dende'l nuevu discursu tolos ámbitos de la herencia musical asturiana, de l'asturianada a la gaita, pasando peles dances y bailles, nada quedó fuera, nada foi ayeno a la nueva manera de revalorizar la

tradición heredada (Llope 2004: 44-49). Y el celtismu musical foi la metodoloxía aplicada que fixo posible esta resignificación, que la dotó de significáu y posibilítu la so adaptación a los cambeos sociales de los últimos años.

Nel rebuscu de lo auténticu como característica de la música folk, los actores protagonistas, los nuevos músicos tradicionales, cuntaben con valiosos estudios y esbilles anteriores. Yeren los cancioneros que dende la fin del del sieglu XIX diferentes autores foron publicando: los de José Hurtado, Fidel Maya y Francisco Rodríguez-Lavandera o Manuel del Fresno. Pero ensin dulda, los más influyentes fonon el *Cancionero Popular* de Manuel del Fresno y el *Cancionero Popular de la Lírca Popular Asturiana*, del maestru Eduardo Martínez Torner, que conocerá una segunda edición en 1971 tras la primera de 1921 (González Arias & González Arias 1998: 47-57).

5.1. *Los anicios: la investigación*

Nos años 40, la Universidá asturiana recomponíase inclusive d'un intentu de desaniciu y l'Institutu d'Estudios Asturianos (IDEA, anguaño RIDEA), diba entamando a caleyar como organismu cultural oficial del réxime franquista, con un tratamientu de la cultura asturiana adaptáu ensin resquebra a los «Principios Fundamentales del Movimientu» (Uría González 1984: 181-182).

Y nesti contestu, la «Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS» organiza la so estaya de «Coros y Danzas» y empecipia una llarga actividá n'Asturies, bien asemeyada a la del restu del Estáu. Fundada en 1934 y presidida pola hermana del fundador de Falange, Pilar Primo de Rivera, dende la so sede del Castillo de la Mota, en Medina del Campo vixiló hasta 1977 pa que les moces españoles deprendieren a ser bones patriotes, bones cristianes y bones esposas, escaeciendu'l so papel como muyeres independientes a una subordinación total al home (Noval Clemente 1999: 53-55). Los «Coros y Danzas» surden nos años 40, y emprimen un llabor de recopilación de cantares y danzes, como esencia de valores españoles na so espresión folklórica. Asina que «el folklore español fue para la Sección Femenina una forma más de verificar la 'unidad' de España» (Noval Clemente 1999: 204). Dende esos presupuestos ideolóxicos, los grupos de la «Sección Femenina» recayeron música y danza popular, ensin metodoloxía nin criteriu, sinón como amuesa auténtica del «ser español», instrumentalizándolo como propaganda del réxime (González Arias 2007: 196-197). Consecuencia d'ello foi una verdadera reinención del folclor –mesmo nel fondu como na forma–, resultando un productu nuevu, necesariamente mistificáu,

igual na so estructura formal que nel universu simbólicu y nel so usu y representación social. Xunificaron traxes, danzes, melodíes, y recrearon un folclor imposible. De dalguna manera desaposiábase al portador de la tradición d'ella mesma, y volvíase-y ayena y espectacularizada, como un productu feble y desaposiáu de cualesquier pulsión identitaria que nun fuere la de revalorizar una españolidá concurrente col nacionalismu español del *Movimiento*. D'ehí la instrumentalización y revalorización de *dances* como la *jota*, que tenía como finxu sollíñar la «unidad nacional de los hombres y tierras de España» (González Arias 2007: 198). Esta espectacularización qu'alloñaba a los bailles y dances de la realidá, tamién teníen una utilidá inmediata como yeren los concursos entamaos davezu por diferentes instancias al igua que les esibiciones maxestuoses d'esaltación del espíritu nacional.

Consecuencies del anterior estáu de coses son lo qu'acertadamente define González Arias como falsificaciones del folclor (González Arias 2007: 192-194), inxertaes nun conceptu peyorativu de talu términu y convirtiendo la música tradicional d'un pueblu n'espectáculu ayenu a esi mesmu pueblu, siendo un procesu de desaposiamientu identitariu, como exemplifiquen estos tres modelos de falsificaciones folclóriques: la fiesta de la Regalina en Cadavéu, na qu'hasta s'inventa una *Jota de Cadavedo*, la Vaqueirada d'Aristébanu, una suerte de romería que tenta d'asonsañar una boda vaqueira, ente reconocencies de «vaqueiros de honor» a estremaos notables del momentu y la *danza prima* de Mieres, evolución forciada (nueves lletres, megafonía, tresmutación de xéneros musicales...) de la que danzaben los vecinos de Mieres la nueche de San Xuan alreduro del fueu con tola so carga ritual y comunitaria (González Arias 2007: 195-196)³.

Pero en paralelu, y a pesar de la crisis del mundu rural, la población caltenía los sos espacios de socialización festiva tradicionales, como les romeríes de prau, les espiches, los chigres y les fiestes patronales, amás d'otres feches del complexu festivu añal, inscrites nel ciclu cristianu (ivernal, primaveral, estival y serondu) pero onde ye dable restolar «el calendario lúdico romano y de otras comunidades históricas anteriores» (Gómez Pellón & Coma González 1985: 9-10), onde la música yera, evidentemente, protagonista. Neses romeríes ye au la fiesta cumple coles sos funciones: la ruptura del tiempu cotidianu de trabayu y esfuerriu pa entregase a la folixa, el refuerriu de la dieta habitual, y, esencialmente, la fundamental misión de furnir a la comunidá, valiendu d'identificación identitaria

³ Ismael Arias fai una descripción afechisca d'estos tres exemplos paradigmáticos de les falsificaciones del folclor, qu'al empar definen la dómina.

pa los miembros d'un grupu humanu, más allá de la significancia relixosa y d'advocación a un santu, y qu'amás traba la solidaridá intergrupal, tan necesaria na sociedá rural tradicional, al empar que reafirma'l grupu llocal frente a los otros (Rodríguez Muñoz 2004: 821-813). Esti carácter de la fiesta caltiénse, magar que n'evolución, hasta güei. La mesma tresformación que foi esperimentando la presencia de la música nel ambiente festivu, seya urbanu o rural. En toes elles la danza, el baile y la música yeren parte central del so desendolcu. Ciertamente, la contemplación de cualesquier romería asturiana anguaño, col despliegue d'orquestes con grandes aparatos escénicos, de sonorización y d'illuminación, interpretando disciplinadamente los éxitos del momentu y cantando gayoleramente n'inglés, fadríen atalantar la definitiva ruptura ente un tiempu tradicional y el presente. Pero nun ye exactamente asina. Porque bandes de música interpretando los éxitos del momentu y presentes en romerías, constátense dende medios del sieglu XIX documentalmente (González Arias 2007: 124-125), siendo portadores de melodíes y ritmos musicales (pasudoble, polca, tango...) que degolaron al repertoriu de gaiteros, curdioneros y bandines populares. De dalguna manera, la resistencia a esmucir de les formes festives más tradicionales ye tamién elementu importante nel procesu de cambéu de la sociedá asturiana, al igual que la so continuidá y convivencia –non siempre simétrica nin harmónica–, coles modes musicales de la dómina.

Dende la segunda metá de los años setenta del pasáu sieglu fundáronse dellos grupos d'investigación etnomusicolóxica. Yera más qu'evidente'l deficiente, y sesgáu, conocimientu que del patrimoniü oral asturianu se tenía per aquellos años. Porque, amás de los cancioneros, poca documentación había au acudir. Prácticamente ensin trabayos de campu, la tradición musico-baillable semeyaba condenada a esmucise ente les resquiebres de la historia, amás énte la culpable indiferencia de la Universidá d'Uviéu y de les –poques– instituciones culturales asturianas, como l'IDEA, siempre roceanes de la cultura popular (Uría 1984). Poro, la necesidá de constatar, de conocer, archivar, restaurar, el patrimoniü tradicional asturianu yera urxente. Y tamién yera una carrera contra'l tiempu, pues cada campesín, cada aldeana que morría yera una valiosa fonte d'información silenciada pa siempre. Pero nun había trabayu d'investigación de campu, que permitiera conocer l'estáu real de la tradición músico-folklórica, la so vitalidá na vida social asturiana, les sos posibilidaes d'adaptación a un mundu en procesu de camudamientu, ayenu yá a la sociedá tradicional na qu'alitó.

Los grupos L'Abadía de Xixón y Urogallos d'Uviéu son los pioneros, y yá dende los anicios la so metodoloxía marcaba diferencies de base colo existente:

trabayu de campu sobre portadores patrimoniales de la tradición, de los que se recoyía sistemáticamente tola información, usando pa ello la tecnoloxía disponible en cada momentu; y amás esti material difundíase al traviés de la so reproducción, lo más fiel posible al orixinal. Aína otros grupos de les mesmes características foron apruciando: Riscar d'Uviéu, Los Concetsones de Tinéu, Xurgar nas Costumes de Valdés, San Miguel de L.laciana, La Quintana de Xixón, Escontra'l Raigañu d'Avilés y L'aniciu de Mieres del Camín. En 1989, xunto al Conceyu d'Estudios Etnográficos Belenos constitúin la Federación Asturiana de Folklor y Etnografía (FAFE). Col tiempu, otros grupos –inclusive dellos vinientes del modelu antiguu–avérense a esta forma de trabayu; y asina en 1994 fúndase la Federación d'Agrupaciones de Folclore Asturianu.

Toos estos grupos y persones individuales, recoyeron pueblu a pueblu cantares, ramos, romances, dances, bailles y tamién instrumentos, indumentaria, cuentos, cosadielles... recoyeron parte de lo que ye la memoria colectiva del pueblu asturianu. Pero estos colectivos nun s'apararon en recoyer el material: clasificáronlo, estudiáronlo, archiváronlo y darréu, fixéronlo públicu divulgándolo al traviés de seminarios, actuaciones, conferencies o artículos. De dalguna manera, lo que vivía de la sociedá volvía a esa mesma sociedá, anque restauráu y sirviendo de base imprescindible pal repertoriu de los grupos de folk.

Los grupos d'investigación ufiertaben la reproducción museografiada del repertoriu recoyíu, ensin nenguna alteración. Llamativamente, la posibilidá de formar conxuntos de balé folclóricu desdexóse n'Asturies bien ceo, enveredando per un camín claramente purista. Lo cierto ye que la danza y el baille tradicional nun dieron el reblagu a la urbanización como aconteció cola gaita, y que ta garantizando'l so futuru asina como'l so llugar na sociedá asturiana contemporánea. Pola contra, la danza y el baille pola mor del so venceyamientu al mundu rural tradicional, yá a puntu del desanicu, y la so perda de funcionalidá social –aquella viniente de la so virtualidá como elementu de socialización, mesmo nos aspectos llúdicos y festivos, que de cortexu– compromete seriamente'l so futuru más allá de la museografización y la so cristalización en parámetros etnomusicológicos. En tou casu yera una funcionalidá social segregada socialmente y reducíase a les clases populares y trabayadores, pues la burguesía executábala n'otros ámbitos bien estremaos (Santoveña Zapatero 2008: 29-31). Evidentemente, el papel de los grupos folclóricos na sociedá actual ye abegosu que trescale más allá del so llabor etnomusicolóxicu y de divulgación. Pero nun ye imposible: les necesidaes d'una sociedá mayoritariamente urbana y en procesu de cambéu aceleráu son otres a aquelles que se manden d'una sociedá rural, que ye na que vivien

y entá viven la mayoría de los informantes patrimoniales. Y ye que los grupos son tamién unos de los axentes de cambéu qu'ameriten el baile y la danza tradicionales pa sobrevivir, anque pa ello ye imprescindible –ente otre midíes– la incorporación del baile a la enseñanza reglada, asina como la formación acordies de los profesores y la elaboración de conteníos curriculares (Luque Cañizares 2008: 165-175). Pero teniendo en cuenta qu'esa sobrevivencia ta fatalmente vanceyada a un procesu de sobresignificación simbólica –esattamente como aconteció cola gaita– qu'opere como elementu vertebrador ya identificatoriu d'una comunidá étnica, l'asturiana. Y dende los primeros dos mil, y yá más estructuráu dende 2015, les nueches en danza van espardiéndose pela xeografía asturiana, con un modelu viniente directamente de les *fest-noz* bretones (Suárez 2015: 16-18). Una vuelta más el celtismu musical enllaza y ufierta soluciones a los mesmos problemes: dende'l sieglu XIX les *ceili* tamién na Irlanda urbana y, naturalmente, les *fest-noz*. Soluciones eficaces y con una capacidá de vertebración social qu'en Bretaña son un acontecimientu de primer orde, pues la música –en concretu les *fest-noz*– bretona actúa nuna doble función identitaria y económica viniente al empar de la so territorialización, en pallabres d'Olivier Goré (2007b: 335-353). Con más de 30 *fest-noz* a la selmana per toa Bretaña, esta espresión cultural nun se llanda a una dimensión espacial, pues rescampla la so dimensión simbólica na realidá de les rrellaciones sociales, esto ye, son fenómenos socioespaciales. Son una forma espacial vector de la territorialidá bretona, un «xeosímbolu» del territoriu bretón, y esta función identitaria de les *fest-noz* contribúi al anovamientu del patrimoniu vivu bretón. Esti modelu ye'l que les nueches en danza asturianas tenten de faer espoxigar, pues la capacidá de reproducción social del ethos asturianu pasa pola xeneración d'espacios identitarios vanceyaos al tarrén y con una potente significación simbólica. Nun hai otra manera de visualizase na globalización codificada de formes de socialización dominantes a-territorializaes nel ordoliberalismu global/voraz.

La potencialidá y el manexu de tou esti corpus investigáu, estudiáu y divulgáu por estos grupos d'investigación, entá fragmentariu, yera enguedeyáu, pues al empar que se restauraba esi patrimoniu mancáu, surdía la necesidá aforfugante d'adaptar eses formes musicales a la contemporaneidá, pero ensin perder nesi procesu les característiques que les individualicen como asturianas. Tratábase d'un tránsitu múltiple y polimorfu: d'un entornu rural al urbanu, del prau de la fiesta a los escenarios, de les caleyes a los teatros, del chigre a la televisión y a internet, d'una funcionalidá social condicionada polos usos tradicionales a un nuevu horizonte simbólicu nel que la identificación colectiva opera como marca identitaria.

Y esi tránsitu entama con un movimientu viniente del coral de la reivindicación llingüística: el Nuevu Canciu Astur.

5.2. *El Nuevu Canciu Astur*

Son los años de la llamada Transición política de la dictadura franquista a la monarquía parllamentaria, nun ámbitu qu'afalaga les manifestaciones culturales con un esplicitu conteníu políticu, espardiéndose per tola Península movimientos asemeyaos a la *Nova Cançó* catalana, como *Voces Ceives* en Galicia, *Ez Dok Amairu* n'Euskadi o la *Canción del Pueblo* en Madrid (Elipe 2004: 32-39). Son los años 70 del sieglu pasáu, y son los años de Nuberu-Camaretá, Glayíu, Rafael Lorenzo, Carlos Rubiera, «Manolín el Nietu Celo Xuan», Avelino, Julio Ramos o «Nel Xiblata». En toos ellos los testos de les canciones yeren el centru d'interés, musicando poemas en llingua asturiana de poetes de la primer xeneración del Surdimientu lliterariu asturianu como Manuel Asur, Xuan Xosé Sánchez Vicente, Nel Amaro o Lluís Texuca. Si bien munches de les melodíes, y de los testos, yeren populares, predominaben los de composición propia.

Al llau d'estos músicos, otros como Asturcón o La Turulla escoyíen, bien ceo, otru camín espresivu, el del rock, aunque rellacionáu col Nuevu Canciu (García Salueña 2009: 592-602). A finales de los 70 Asturcón tenta de combinar un rock progresivu, cola tradición musical asturiana y tamién «las retroalimentaciones producidas con la revitalización del folk en la zona de influencia del Arco Atlántico, en esopacial aquél que apostaba por la instrumentación eléctrica como base para enfatizar el componente folk» (García Salueña 2009: 596).

En resume, ye cuando surden los artistes y grupos pertenecientes al Nuevu Canciu Astur, cuando'l folk se configura y escomienza a visualizase como fenómenu musical na historia de la música asturiana. Si bien ye cierto qu'a principios de los años setenta del sieglu pasáu hai grupos que son tresuntu d'un modelu del folk testimoniu de los 60, consideralos como antecedentes del folk asturianu ye más que problemáticu (González Arias 2007: 265-267). Tamos na ponte de los años 60 a los 70 del sieglu XX, y en 1964 Bob Dylan graba *The Times They Are A changin*, y sí, evidentemente los tiempos taben cambiando. Y precisamente la llarga solombra del cantautor de Minnesota ta tres d'esta serie de grupos qu'a finales de los años 60 escomenzaron la so carrera y que respuenden al modelu del folk testimoniu de la dómina (Lombardía Yenes 2006: 201-203). Esta corriente integrábenla tres grupos creaos na comarca d'Avilés, Neocantes, Vox Populi y Madreselva, espeyu n'Asturies de la corriente que nel Estáu Español encabezaben

formaciones como Nuestro Pequeño Mundo, La banda del Mirlitón o Aguaviva, ensin escaecer al cantautor castellán Joaquín Díaz. Estos grupos nacen y se desenvolquen alrededor de les parroquies y del so llabor social y cultural, qu'al abellugu del anovamientu que la Ilesia Católica emprima dende'l Conciliu Vaticanu II, incorporen les músiques populares a les celebraciones llitúrxiques, dalgunes d'ente elles inspiraes nos espirituales negros (Lombardía Yenes 2006: 202). Son fenómenos circunstanciales ensin continuidá posterior, sacante'l casu de Vox Populi, que s'incorporó al movimientu del Nuevu Canciu y asumió la reivindicación llingüística al empar que diba adaptando'l repertoriu a esta circunstancia.

Entós, el tránsitu de la música tradicional asturiana a la modernidá, la so adaptación a un mundu envolubráu nun procesu de cambéu estructural, empecipia colos músicos del Nuevu Canciu. Y entama nesi momentu porque l'apaición de Conceyu Bable marcó la enunciación d'un nuevo paradigma dende'l qu'entender la cultura y la historia d'Asturies. Y la música, tamién. Pero'l paso definitivu, aquel que determina l'articulación d'un movimientu de reinterpretación de la música tradicional asturiana, apruz nesos años tamién. Basándose nel repertoriu viniente de los trabayos de campu de los colectivos d'investigación etnomusicológica y de los cancioneros disponibles na dómina, los primeros grupos de folk fórmense na segunda metá de los años setenta. Y el celtismu foi la metodoloxía qu'aplicaron a la música tradicional asturiana nesi tránsitu a la modernidá tan complexu y mestu d'incertidumes y desafíos. Complexu porque otres necesidaes yeren les d'una sociedá mayoritariamente urbana, na que los vezos d'ociu y de socialización diben tresformándose dramáticamente, y amás baxo la influyencia de nuevos llinguaxes musicales d'orixe anglosaxón como'l pop o'l rock. Albidrábase la necesidá d'elaborar un discursu musical adaptáu al tiempu presente, pero que non solo conservare'l so raigañu asturianu, sinón qu'esa fuercia identitaria fora precisamente'l so mayor activu, el so mayor y meyor capital; aquel que definiera y dotara a la música asturiana d'una identidá que fora a xenerar procesos d'identificación colectiva y que la individualizare al empar ente les músiques del mundu, faciéndola reconocible y atrayible.

5.3. *Los mundos de la gaita asturiana*

La gaita asturiana ye un instrumentu con unes característiques yá afitae nel sieglu XIX, que caltién la mesma cadarma que se ve nes representaciones icónicas dende'l sieglu XIV y que permanez ensin modificaciones relevantes hasta la *revolución* de la gaita asturiana nos años 80 del sieglu XX (Otero Vega, Fernández

García, Fernande Gutierri 2011: 101-102). Según definición d'Alfonso Fernández García (2006: 33), la gaita asturiana ye:

un aerófono provisto de un bordón bajo dividido en tres secciones extensibles, de las cuales la última remata en copa o en resonador hueco; un fuelle de piel enteriza de cabrito (...); un sistema bucal de alimentación del fuelle (...). El puntero (...) posee una extensión de octava y media, está provisto de tres oídos o troneras, dos laterales y una posterior, y se afina en distintas tonalidades que van del re al si natural, siendo la más común do. El puntero varía entre longitudes de 300 a 335 mm, correspondiendo las medidas de 300, 310 y 315 mm a la tonalidad de re o «grillera»; 320 y 325 mm a la tonalidad de do sostenido; 330, 335, 340 y 345 mm a la de do o «redonda»; y 350 y 355 a la de si natural o «tumbal».

No tocántenes al llugar taxonómicu qu'ocupa la gaita asturiana nel contestu de les cornamuses del mundu, siguiendo'l sistema clasificatoriu del Muséu de la Gaita de Xixón, la gaita asturiana pertenez a la familia del noroeste de la península Ibérica, inxerta nel grupu de les gaites d'Europa occidental, caracterizaes pol usu d'a lo menos un bordón baxu y un punteru de sección cónica (Fernández García 2006: 34). Pero hai variantes en función de los usos que cada pueblu da al instrumentu, espeyándose nel númberu, allugamientu y función harmónica de los roncones, na afinación y llargor del punteru, dixitación y, tamién, na ornamentación. D'esta manera, y anque nel noroeste peninsular s'utilicen unos instrumentos bien asemeyaos ente sigu, dende la cristalización a entamos del sieglu XIX d'unos modelos de gaites que prácticamente llegaron inalteraos a la fin del XX, güei ye posible establecer una clasificación per zones xeográfiques: *gaita de foles*, en Portugal, *gaita alistana o senabresa* en Zamora, *gaita gallega* en Galicia y *gaita asturiana* n' Asturias (Hevia 2009: 31-32). Y ye que, anque les gaites del noroeste seyan a taxonomizase como un mesmu instrumentu (del mesmu xeitu que toles gaites europees occidentales), les particularidaes de la gaita asturiana enantes descrites son concurrentes cola constitución d'un discursu, que mesmo los músicos como la población en xeneral, establecen alreduro del instrumentu, dotándolu d'una sobresignificación simbólica que s'inscribe nuna narrativa identitaria propia, na que'l nativu s'identifica na so condición d'asturianu, y tamién l'alóctonu lu visualiza como talu (Falc'her-Poyroux 1996: 18-19)⁴.

⁴ N'Irlanda la música tradicional y los instrumentos tradicionales (arpa y gaita) d'una marca identitaria nacional transitaron anguaño a productos de consumu y d'esportación de la imaxe internacional d'Irlanda.

L'usu popular de la gaita consolídase nel sieglu XIX, afirmándose l'estereotipu de la pareya de gaiteru y tamboriteru como figura emblemática del folclor musical asturianu, componente imprescindible d'esa Arcadia a puntu d'esmorecer, tan cantada pola lliteratura costumista de la dómina (Fernández García 2016: 334-336). Ye precisamente nel sieglu XIX cuando la sociedá rural tradicional entama una tresformación emburriada pola industrialización y la emigración, y que supón la erosión de les formes culturales tradicionales, ente otres más, el folclor músicu-baillable, adules arrexuaxos a l'aldea, como paradigma d'un atrasáu mundu rural. Procesu lentu, porque les mentalidaes son más refractaries al cambéu que les mesmes estructures sociales, y perviven inclusive n'ámbitos urbanos. Precisamente, el pasu de la gaita a la ciudá supunxo la posibilidá de la so sobrevivencia (Fernández García 2006: 50). Pero ye qu'amás la gaita algamó nuevos usos sociales nesi tránsitu –digamos qu'acompañó al procesu d'urbanización de la sociedá asturiana–, adaptándose más eficazmente qu'otros elementos de la tradición asturiana, manifestando una resignificación simbólica qu'esplica en parte esi fenómenu, asina como la so resurrección nos años 80 del sieglu XX. Porque hai consensu ente los estudiosos de la música asturiana n'interpretar los años 80 como frontera clave nel desendolcu de la gaita asturiana. Bien baxo la denominación de «boom de la gaita», «revolución de la gaita» o «nueva edá d'oru», la coincidencia parte de la constatación empírica de qu'esa década marca un cambéu fondu na historia del instrumentu y del so ámbitu y repercusión social n'Asturies. Delles circunstancies concurrieron para qu'esti fenómenu fore posible: como base ideolóxica, el cambéu de paradigma que marca 1974 cola constitución de Conceyu Bable y l'entamu del movimientu de reivindicación llingüística, qu'aína tresforma la narrativa identitaria asturiana, revalorizando la cultura tradicional como elementu vertebrador del *logos* asturianu; pero tamién amiéstase a lo anterior, una mayor conocencia de la realidá de la música tradicional al traviés d'investigaciones reglaes y trabayos de campu, l'anovación técnica del instrumentu a manes d'artesanos inquietos, la constitución de les primeras bandes de gaites y escuelas de música tradicional y l'interés social por too ello. Y el celtismu musical (Otero Vega, Fernández García & Fernande Gutierri 2011: 13) tamién foi otru elementu importante nesi procesu de resignificación de la gaita, pues los actores socioculturales protagonistas d'esi procesu incorporen el celtismu como nuevu paradigma cultural qu'inxerta a Asturies na comunidá atlántica europea. Nel casu de la gaita foi determinante porque l'instrumentu riquía de nueves soluciones énte les nueves necesidaes que surdíen nel tránsitu de la sociedá rural tradicional a la urbana y al escenariu. La incorporación del

instrumentu a grupos de folk, a ámbitos propios del pop, rock, jazz o música clásica, a les escuelas de música tradicional o a los conservatorios, y especialmente l'espardimientu de les bandes de gaites son delles d'estes nueves necesidaes (Lombardía Yenes 2006: 192-193). Les bandes de gaites necesiten instrumentos d'escala tonal, mayor o menor, y temperada, lo qu'afalaga a los artesanos a iguar soluciones y alternatives. Tamién la forma, la estética de la gaita va camudando: la preferencia de les bandes pola gaita tumbal en si bemol, yá obliga a ciertas modificaciones nel punteru, elaborándose mayoritariamente instrumentos de dos roncones, amos dos en vertical, de los qu'hai constancia del so usu dende'l sieglu XVIII (Fernández García 2001: 82-83). La influencia del modelu escocés, detectable dende los años 50 del sieglu XX y la participación asturiana nel «Festival Intercélticu de Lorient» (Bretaña) (Fernández García 2001: 79)⁵, foron definitivos. Les bandes de gaites asturianas tuvieron que s'enfrentar a nueves esixencies como yeren perfección técnica, prestixu y espectacularidá.

L'acontecimientu fundacional de les modernes bandes de gaites contemporánees n'Asturies ta nel «Día de América n'Asturies», cuando desfila la Banda de Gaites Asturies, formada por dalgunos de los gaiteros que taben protagonizando'l renacimientu del instrumentu (Fernández Carbajosa 2006: 119-120). Gaiteros como Xuacu Amieva, José Ángel Hevia, Pedro Pangua, Javier Alonso, Alberto Varillas, Vicente Prado, Santi Caleyá y José Manuel Fernández Guti, entre más otros y que se xunten nel Conceyu de Gaiteros Asturianos (CGA), primer gremiu d'estos músicos, en 1990.

José Ángel Hevia, graba en 1999 de *Tierra de Nadie* (Hispanvox 1999) y presenta la gaita electrónica multitímbrica o *midi*. D'esti discu vendiéronse más de dos millones de copias: trátase d'un fenómenu prácticamente inéditu nel mundu del folk, y dende llueu nel mundu del folk asturianu que tresciende, mesmo en repercusión mediática qu'en poder simbólicu, a lo avezao nestos ámbitos, xeneralmente condergaos a la marxinalización mediática y a la consideración de minoría ilustrada. Y que, nun fai falta dicilo, mundialmente s'identificó como música celta, como música celta asturiana.

L'anovamientu y adaptación formal del instrumentu afalagóse y promovióse dende les bandes de gaites y grupos de folk, pero basándose una concepción ideolóxica qu'averaba les soluciones a les de la Europa celta. Acontecimientos

⁵ El 22 de setiembre de 1959 actuó na plaza de toros d'Uviéu la banda femenina de gaites y tambores escoceses Dagenhan Girl Pipers; inspirada nesa formación creóse la banda de gaites femenina del Grupo Coros y Danzas Aires de Asturias en 1965.

como la participación de gaiteros y bandes de gaites en festivales de música celta y particularmente, como ya se sulliñó, nel «Festival Intercélticu de Lorient» son capitales nesta evolución (Fernández García 2016: 429-438).

5.4. *El llugar del folk na música tradicional asturiana*

Si nel Estáu español nun ye hasta los años 70 del sieglu XX cuando se visualicen socialmente los movimientos de vindicación nacionalitaria con tola so potencialidá, n'Europa occidental ye nos años 60 cuando s'asiste al surdimientu d'esti fenómenu. Particularmente no que se conoz como Europa celta (Bretaña, Irlanda, Gales, Cornualles, Escocia, Isla de Man, amás d'Asturies y Galicia), esti movimientu algama un fuerte desendolcu cultural (Llope 2006: 77-118). Furníos ideolóxicamente del material viniente de la *nueva esquierda*, estos movimientos conocen dende 1968 un espardimientu y audiencia social inéditos. La revalorización de les cultures populares enllazaba dafechamente colos nuevos planteamientos que la marea sesentayochista semó per Europa, amás de servir d'armazón metodolóxicu col que conectar con corrientes que ya dende'l sieglu XIX s'ocuparon del estudiu de les sociedaes tradicionales, y foron a articular corrientes d'oposición contrahexemóniques. Asina que'l trabayu de mozos interesaos por conocer, estudiar y promocionar les sos cultures tradicionales atopaba un contestu especialmente afechiscu. Concretamente, nel ámbitu musical fórmanse tresmontorios de grupos per tola xeografía europea enfotaos n'investigar y re-interpretar la so tradición musical. Si bien ye cierto que nun emprimaron esta xera albestestate, pues una llarga y bayurosa tradición de recoyida y estudiu de materiales folclóricos ya-yos precedía, los ablucantes resultados en cuantes a adaptación a los nuevos tiempos de les sos tradiciones musicales, yeren una auténtica novedá. Na redolada mediterránea ye n'Italia au les tendencias más anovadores de la música tradicional algamen ceo un mayor puxu; dientro d'un contestu sociopolíticu de grandes lluches obreres y estudiantiles, la potente esquierda italiana vuelve los güeyos a les «músiques del pueblu» y revaloriza políticamente la so estética. Asina, en 1970 fúndase la Nuova Compagnía di Canto Popolare, y desendolca un discursu musical –*la riproposta*– dende la reellaboración de la tradición, entemeciéndola col folk americanu y la canción protesta. Pero ye, seique, na Europa celta onde esti procesu de reellaboración de la música tradicional va algamar una mayor repercusión social, amás d'un más que sorprendente éxitu mediáticu. Ya nos primeros años 60 n'Irlanda, Sean O'Reada y The Chieftains aniciaron un camín al traviés del que la música irlandesa acabaría

siendo un fenómenu universal. Pero ye na Breña, au Alan Stivel vien dar sustancia y realidá al términu «música celta», enteverando sabiamente la música tradicional breña col rock y el pop, pero siempre calteniendo una fonda vinculación coles músiques más tradicionales. Y siempre dende una militancia breña cola qu'avicaba otres realidaes culturales minorizaes.

Asina que nun ye una rareza la evolución que los grupos y músicos de folk asturianos dieron al so discursu musical. Tratábase d'una coxuntura na que la música asturiana tradicional vivía la mesma encrucada que yá sufrieren les músiques tradicionales perdayuri del mundu. Esto ye, la mera reproducción museografiada del patrimoniu musical nun respondía a les necesidaes comunicatives y de presencia social d'un mundu en procesu de cambéu. Porque nun son iguales les necesidaes de reconocencia colectiva d'una sociedá rural, onde los tiempos de fiesta y socialización caltienen entá daqué ritualización, que los d'una sociedá urbanizada o en procesu d'urbanización, nel que na fiesta y nos elementos socializadores rescampa una marcada tendencia a la espectacularización y a la presencia mediática. Poro, el patrimoniu musical asturianu tradicional sería a operar como base d'un nuevu discursu musical, o, a cencielles, vendría ser un distante oxetu d'interés etnomusicolóxicu, definitivamente yá d'otru tiempu. A la fin de los años setenta un garrapiellu de músicos mozos entamó a facer la llectura de la tradición musical asturiana colos instrumentos y perspectives qu'apurría la modernidá. Asina, incorporaron la metodoloxía que permitió a otres tradiciones musicales adaptase al mundu contemporaneu, especialmente la desendolcada naquellos países cuya filiación cultural celta facilitaba una identificación que diba más alló d'una estética exitosa. Y contra lo qu'en dalgún momentu se suxurió –con más mala fe qu'información–, nun se trató d'un procesu d'incorporación de ritmos o melodíes estranxeres y la correspondiente sustitución del patrimoniu autóctonu. Tratóse d'una influencia metodolóxica, centrada básicamente na forma na que se produxo la llectura contemporánea de la tradición musical y en cómo se reinterpreta esi repertoriu tradicional, tamién atendiendo a cómo s'elaboren les posibles bases pa nueves composiciones dende la propia tradición. Daqué fundamental foi observar cómo se produxo l'adaptación a la modernidá de los *nuevos* músicos tradicionales na Europa celta y de qué manera articularon un diálogu con otros llinguaxes musicales, nun principiu'l rock, pero non solo, pues transitaron los territorios del pop, el jazz, la música electrónica, la música clásica instrumental o otres tradiciones musicales. Nesi diálogu calteníase una tensión creativa ente los llinguaxes acústicos y llétricos, ente los nuevos y los vieyos instrumentos, y amás indagábase na potencialidá de les llingües autóctones

como vehículu espresivu y sobre'l papel del nuevu músicu tradicional na elaboración de los discursos d'identidá comunitarios.

Pero los músicos qu'executaben folk, facienlo dende un llugar concretu: el folk como xéneru nun tien xaciu nin xeitu si nun ye de dalguna tradición, de dalgún sitiu, seya esi'l que seya. Y los músicos qu'incorporaron a la tradición musical asturiana nueves perspectives, fixéronlo dende la consciencia esplicita d'elaborar música asturiana y de qu'esos soníos veníen de la memoria sonora d'una tierra concreta nel mundu. Esa consciencia incorporaba la fidelidá a una tradición musical que s'inxertaba al mundu contemporaneu y que nesi tránsitu alquiritría una audiencia social inédita hasta'l momentu, pero siendo identificable en tou momentu como asturiana. Y esa identificación venía d'esi llugar nel que la tradición xenera un discursu d'identidá de gran potencia simbólica. Poro, la incorporación del folk asturianu a lo que s'atalanta como música celta fíxose con naturalidá y ensin qu'ello supunxera la modificación de nengún aspectu de la tradición asturiana. Porque'l celtismu vendría ser «un esfuerciu fechu por cultures perifériques, seyan asturianos o galeses, pa comunicar y ganar significáu» (Fernández MacClintock 2002b: 42-43). Esto ye, trátase d'utilizar la cultura propia como una palanca pa incorporase y, al empar, defender el so significáu nel ámbitu de la cultura internacional (Fernández MacClintock 2002a: 42-45).

Amás el celtismu apurría más significantes; nun yera namás una simple –y por ciertu, mui exitosa– etiqueta comercial. Ye tamién un imaxinariu d'un fuerte atractivu que xenera al so alreduro un interesante mundu creativu, dende les artes plástiques y el diseñu, fasta la lliteratura. Trataríase, no fondero, de la constitución d'una suerte de sentimentalidá qu'enllaza directamente con dellos de los elementos culturales de la Vieya Europa más universales y de más potencialidá identificatoria. L'accesu a la música asturiana al traviés de la so condición de música celta ufierta unes perspectives y posibilidaes d'incidencia internacional que d'otra manera seríen mui abegoses d'algamar (Llope 2001b: 36-38).

Ye nos finales 70 del sieglu pasáu cuando se constitúin les primeres formaciones estables de folk. Coincidiendo nel tiempu –y alcuando tamién nel espaciu– coles primeres xires per Asturias de grupos y artistes de la primer gran fola de la música celta, como Gwendal, Ar Bleizi Ruz, Alan Stivell, estos grupos asturianos entamen a actuar, compartiendo escenariu colos anteriores. Y primeres formaciones d'esi movimientu son Noega, Merlín, Güercu –parte de de los sos componentes integraríen la primer formación de Beleño–, que nun aportaríen a los estudios de grabación, y Trasgu. Trasgu constituyóse n'Avilés en 1979, llegando a actuar nuna de les primeres ediciones del «Festival Internacional do Mundo

Celta» en Santa Marta de Ortigueira (Galicia) y en festivales de la Bretaña armoricana. Combinaban sabiamente instrumentos electrónicos como sintetizadores o caxes de ritmos y acústicos, recuperando cuasimente del escaezu bandurries, gaites de rabil y l'arpa diatónica, que reconstruyeron siguiendo'l modelu d'un baxorrelieve góticu de la catedral d'Uviéu. La so única grabación *La Isla de Hélice* (LSFA 1983) ye'l so estrordinariu testamentu sonoru.

N'Asturies les dos nueches celtas de Corao de los años 1983 y 1984, foron l'entamu d'un fenómenu sociocultural de primer orde: docenes de festivales y nueches celtas estraron tola xeografía de músiques tradicionales y les sos variantes. Namás la Gran Depresión entamada nel 2008 foi quien a tarazar esti procesu, n'escesu dependiente de les polítiques de l'alministración pública. Ye la «Noite celta de Porcía»'l festival decanu y testigu de la evolución que per décadas esperimentó la escena folk asturiana. En setiembre de 1983, y coincidiendo coles fiestes patronales de la capital asturiana y baxo la coordinación de Lisardo Lombardía, organízase'l primer de les seis ediciones d'un festival qu'a lo llargo de tres díes ufiertaba conciertos, romerías, talleres, esposiciones. Nesa primer edición grábase un discu en directo *Folklore Astur* (LSFA 1983) na «II Muestra de folklore astur», nel que los músicos tradicionales interpreten el so repertoriu ancestral y los nuevos músicos tradicionales repasen públicamente los primeros resultaos de los sos años d'investigación. Esti discu, produció por Lisardo Lombardía, simbólicamente espeya los anicios del folk asturianu, porque simbólicu ye que los y les portadores de la tradición viva d'Asturies compartan presencia y testimoni u colos nuevos y xóvenes músicos ya investigadores, protagonistas de lo que será la recuperación de la memoria sonora d'esta tierra. Tamién tenía llugar una esposición sobre patrimoni u etnográficu asturianu organizada pol Conceyu d'Estudios Etnográficos Belenos, a la qu'acudió un profesor de la Universidá de Dublín, Brendan O'Scalley invitáu pol grupu Belenos. A consecuencia d'ello, ufiértase al colectivu Belenos dir a Irlanda, pa participar cola esposición, nel «Pan-Celtic Festival» de Killarney en mayu de 1984. Al empar, tamién yera invitáu un grupu de folk. Naquel tiempu l'arpista y compositor Fernando Largo, taba trabayando col envís de consolidar un grupu de música tradicional asturiana, col que yá improvisare una actuación na «I Nuechi celta» de Corao n'agostu de 1983. Y esi grupu folk sería Beleño, formación fundacional na historia del folk asturianu. Nesi viaxe, los componentes de la delegación asturiana amosaron Asturies a los irlandeses y al resto de delegaciones de los países celtas europeos. Especialmente receptiva foi la delegación bretona, na que taben miembros del comité del «Festival Interceltique de Lorient». Entamaba d'esta

miente la negociación, na que llevó'l pesu fundamental el presidente de l'asociación Belenos, Lisardo Lombardía, y que biltaría cola integración d'Asturies como miembru oficial nel festival intercélticu más importante del mundu nel añu 1987 (Llope 2011: III-142). Foron contactos que siguieron nel «Lowender Perran» de Perranporth, nel Cornualles insular, festival celta al que foi invitada una delegación asturiana na seronda del 84. Esti fechu ye xerminal na evolución del folk asturianu de los últimos años por munchos y estremaos motivos. D'una parte, músicos asturianos participaben nel mayor y más importante festival celta del mundu, compartiendo escenariu ya intercambiando idees colos músicos más anovadores ya inquietos de cada país; amás, lo que musicalmente se taba haciendo n'Asturies sería, d'esta manera, a tener una repercusión que contrastaba poderosamente cola total indiferencia con que s'acoyía nel territoriu peninsular. La consolidación de les bandes de gaites y la evolución estética de los grupos de folk, ta bien venceyáu a esi llaboratoriu d'idees que ye'l «Festival Intercélticu de Lorient» (Cabon 2006).

El día 28 d'avientu de 1984 tenía llugar na Ilesia de San Isidoro d'Uviéu la grabación d'un discu en directu –produció por Lisardo Lombardía pa la Sociedad Fonográfica Asturiana– de nome *Arpa Céltica*. Amás de l'arpista bretona Anne Le Signor, participaben los asturianos Herminia Álvarez, Beleño y Fernando Largo. Y foi un brindu d'esti últimu'l que xubió a escena a un grupu de xente mozo que llevaba por nome *Llan de Cubel*. Asina apaecía en públicu'l grupu que desendolcó'l son más identificativu de la nueva música tradicional asturiana, y que más influyencia amosó na evolución y consolidación de la mesma al traviés d'un sólidu y potente discursu musical (Lombardía Yenes 2006: 192-196). Y de magar entós entama a garrar puxu y audiencia social ún de los fenómenos culturales más importantes de la historia recién d'Asturies: la música tradicional asturiana y les sos vides diverses (Llope 2002: 15-20 y 15-22).

Llan de Cubel surge y afítase nun momentu enguedeyáu, tres la disolución de Beleño y cuando la corriente de relativu interés poles músiquess celtas taba yá en refluxu, y el movimientu folk d'esos países pasaba a una suerte de clandestinidá mediática, d'intensu trabayu na base –escueles de gaites, de música tradicional, investigaciones musicolóxiques, seminarios...– y de redefinición d'estratexes y conteníos. En pocos años convirtiéronse en referencia de la música asturiana fuera y dientro d'Asturies, especialmente n'Europa y los Estaos Xuníos. Estilísticamente, ellaboren un folk acústicu, con una base rítmica de cuerda –guitarra, bouzouki– sobre la que la melodía degola alcuando inclusive con aire virtuosista, fraseada pola flauta, la gaita y el vigulín. El discursu musical de Llan

de Cubel inxértase dafechamente na modernidá, porque la llectura que faen de la tradición musical, recueye tol arsenal conceptual y téunicu que ta permitiendo adaptase al tiempu presente a músiques vinientes de la tradición, dende un diálogu apasionante cola identidá y coles realidaes sociales y culturales d'agora.

Nesos finales años 80, dellos grupos van consolidándose: en 1986 Lliberdón, o Ubiña y Xaréu, alredu del gran mayestru gaiteru Xuacu Amieva.

La música folk asturiana foi medrando y xorreciendo nel tiempu vanceyada con tou un movimientu de recuperación y rellectura d'Asturies, especialmente col de vindicación llingüística. Porque ye nel ámbitu de la música tradicional ún de los pocos onde la llingua asturiana ye idioma vehicular en toles sos manifestaciones, y ta dafechamente normalizao y estableció'l so usu. Amás la mayoría de los grupos folk, participaron y participen davezu n'actos y conciertos organizaos pol movimientu de vindicación llingüística, y son axentes activos na normalización de la llingua d'Asturies.

En 1991, un grupu d'estudiantes universitarios asturianos y gallegos *exiliaos* en Salamanca, formen un grupu de folk, Felpeyu (Llope 2006: 42-55). Y ye otra d'esos formaciones imprescindibles pa calstrar na evolución de la música asturiana de los últimos años, al traviés de les llinies mayestres del soníu del grupu: fundamentalmente acústicu, con una poderosa base rítmica basada na cuerda y la melodía definida básicamente polos vigulinos, curdión, y, dacuando, gaita y flauta. Como contrapuntu, la personal voz d'Igor Medio interpretaba temes de la tradición asturiana y vieyos y nuevos textos clásicos y modernos (Barbero 2011: 30-35).

Persabío ye lo tantiguante del usu de categoríes xeneracionales como métodu clasificador, mesmo na lliteratura como en cualesquier otra disciplina artística. Lo que pasa ye que s'utiliza más como un recursu pedagóxicu que permite axuntar a los artistes en función de ciertos característiques comunes, polo que l'usu del términu ye puramente instrumental. Siguiendo col artificiu xeneracional, hai una serie de grupos surdiós nos últimos años ochenta, y que, una y bones, son una ponte ente los yá clásicos (Llan de Cubel, Felpeyu, Lliberdón...) y los encuadrables nuna hipotética *segunda xeneración*. Ye'l casu de Baladrán, grupu formáu n'Avilés en 1987 y disuelto en 2001 o de Cambaral o de Tuluergu E.F., que ye l'antecedente inmediatu d'otru grupu d'Avilés, Xéliba, que naz nel añu 1993.

Dafechamente inxertos nesa hipotética *segunda xeneración* taríen Cuerría, un septetu viniente del Oriente d'Asturies, Piloña, que faen la so única grabación en 1999 pa Fono Astur, *Al Bellume la biesca*. Una mayoría de grupos d'esta *xeneración*, escueyen una llectura de la tradición musical asturiana na qu'entemecen llinguaxes musicales, una poliédrica mirada na que cuasimente too ye posible, produciendo

soníos variaos qu'adapten al mundu presente unes músiques ancestrales. Asina Brenga Astur, grupu compuesto por asturianos residentes en Madrid, dende los sos anicios opten por una formación cola llinia rítmica fuertemente electrificada: baxu y guitarres eléctriques, más batería y teclaos. Y La Cigua reivindica directamente pa sigo mesmos la etiqueta del folk-rock. Otra de les característiques de los grupos d'esta *segunda xeneración* del folk asturianu ye que les sos primeres grabaciones apaecen na segunda mitá de los años 90, y toes en sellos asturianos.

De les cuenques mineres asturianas proceden les propuestas más *hibridaes* col rock y otros herbes. Exemplu d'ello son unos heteroxéneos músicos de Mieres del Camín, qu'en 1997 formen Skanda, un orixinal ya inclasificable proyectu musical. Y siguiendo pela cuenca minera asturiana, dende la d'El Río Ayer vien el grupu Folkgando, con una llectura de la tradición onde ta presente'l jazz, el blues y el rock. Y dende Grau, N'Arba presenta un potente folk acústicu sofitáu nuna base rítmica d'instrumentos eléctricos y la voz de Xosé Ambás.

El gaiteru José Ángel Hevia xunto a la so hermana, la percusionista María José Hevia, formen el grupu Hevia, y graben un discu, *Hevia* (Karonite Records 1991) tradicional na forma y nel fondu, sacante un tema nel que cunten cola colaboración del grupu Boides. D'esti grupu hai un rexistru *Asturies: Camín de Compostela* (FonoAstur 1993). Pero nel añu 1999 sal *Tierra de Nadie* (Hispavox 1999) que ye un discu que viende más de dos millones de copies, acontecimientu al que yá se fixo referencia anteriormente.

Otru maestru gaiteru que graba nestos años ye José Manuel Tejedor, que xunto a los sos hermanos, Eva y Javier Tejedor, rexistren en 1999 pa Resistencia *Texedores de suños* que ye'l primer discu de folk asturianu que cunta con collaboraciones de los más sobresalientes músicos de la escena celta. Estos dos acontecimientos, cuantitativamente estremaos, pero cualitativamente vanceyaos, ocurren xustamente nel cumal de la «segunda fola celta». Y ye que per unos 10 años, arreblagando percima del cambéu de mileniu, hai un auténticu españíu mundial de les músiques étniques, de les músiques con raigañu, de les identificaes musicales –conceptúese como pete–, que xeneraron un interés xeneral qu'añagó hasta los medios de comunicación más convencionales y algamó públicos, otra-mente refractarios a estos soníos. Y la «música celta» foi, seique, la que más sonadía ya importancia algamó. Y n'Asturies tamién esti ambiente de xeneral interés facilitó la repercusión de les creaciones musicales tradicionales y folk. 1998 ye un añu que resume afechiscu lo anterior y hai un acontecimientu simbólicu que lo espeya claramente: esi añu la XXVIII edición del «Festival Intercélticu de Lorient» taba dedicada a Asturies (Cabon 2006: 96-98). Espeyaba dos aspectos

de la realidá musical asturiana: d'una banda, supunxo la visualización de los cuasi trenta años que d'aquella llevaba caleyaos la construcción de la moderna identidá musical asturiana, y d'otra, ellí resumíase lo que sería la escena folk y tradicional de los diez años siguientes. Naquel añu la suite sinfónica de Ramón Prada «La Nueche Celta» foi portada del diariu francés Le Monde, na so interpretación pola Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies, baxo la direcció de Max Valdés. Pero ye qu'ente 1998 y 1999 entamen doce bandes de gaites per tola xeografía asturiana y aprucen regularmente grabaciones de les mesmes, y tamién abiquen nueves xeneraciones de músicos y grupos que caltienen la calidá de la escena folk asturiana: Corquiéu, Llangres, Skitarna, La Bandina, Deva Dubra, La Col. la Propinde, gaiteros como Flavio Benito, Diego Pangua o Bras Rodrigo. Tres d'ellos vendrien La Bandina'l Tombu, Niundes, Los Gatos del Fornu, Tarañu, DRD, Tuenda o Blima, por nomar namás qu'a dellos. Too ello dibuxaba un mapa plural, creativu, qu'amás disponía de docenes de nueches celtas y festivales folk, y chigres onde dar conciertos (Cá Beleño, L'Esperteyu, La Cadorna, n'Uviéu, El Trisquel en Xixón, El Cabanón n'Avilés, La Gueta en Candás o El Sabil en Santu Adrianu y L'Abellugu en Mieres del Camín, ente más otros). Esti vientu de popa algamó los primeros años del nuevu sieglu pero, adulces, foi esmoreciendo, anunciando un refluxu qu'echaría a los márxeos mediáticos a les músiques tradicionales. L'accidente de la Nueche de San Xuan de 2006, nel que morrién los músicos de *Felpeyu* Ígor Medio y Carlos Redondo, ye'l fiensu tráxicu qu'esconsoña del suañu. La Gran Crisis qu'entama nel 2008 cola quiebra del bancu norteamicanu Lehman Brothers calca nuna situación que yá empicipare a xelar, y la precariedá sobro la que vivía la música asturiana nun fixo otro que rescampiar (Llope 2016: 22-25). Los años de la Gran Depresión sonlo globalmente, y non solo polos grupos qu'esmorecieron, polos músicos qu'ablayaron, polos festivales y nueches celtas que dexaron de celebrase, polos discos que nun se grabaron, polos chigres que pesllaron; sonlo tamién pola escuridá y pol silenciu nel que la creatividá d'estos músicos quedó arrequexada. Y, pa enriba, el cuestionamientu y la rocea que lleva a la renuncia identitaria institucional n'Asturies tamién condiciona les polítiques públiques culturales. Son condiciones obxetives bien abegoses, pero asina y too, esti procesu qu'entamó en 1974 nun tien traza dala de finar; nun ye una posibilidá l'acabu y que, como testamentu sonoru, permaneza como resclavos pa etnomusicólogos y científicos sociales. La capacidá d'adaptacion de les espresiones de la cultura tradicional asturiana tendrá nos años vinientes un escenariu enguedeyáu, pero apasionante, nel que la música volverá a ser, simbólicamente y una vuelta más, la lluz nesi silenciu escuru.

Y hai resclavos, hai idees nueves, grupos nuevos, iniciatives sosprendentes, y tamién persisten formaciones y músicos más veteranos que siguen colos sos proyectos. El nuevu folk asturianu (Elipe 2014: 48-51) (Vrienden, Degañans, Seu, Alienda amás de Mur, Ú? o Cuchu) o la tercer revolución del folk asturianu (L-R, LaKadarma, Gaiteros del Carbón, Ún de Grao, Antón Menchaca), son dalgunes d'eses realidaes (Barreiro 2016: 14-19). Son tiempos nos que la materialidá de la crisis estructural –global n'Asturies– anubre y escurez los discursos que dean cuenta de los antagonismos que traza la renuncia identitaria de les élites dominantes y la potencialidá popular de la identidá como elementu creador. Nun se trata de tirar a Conceyu Bable al cagüercu, pola cenciella razón de que CB surdió en 1974 y el so discursu enunció un nuevu paradigma que tamién yera un corte epistemolóxicu. Y eso significa un cambéu d'escenariu non la descripción acabada de talu escenariu. Dende 1974 enunciáronse toa una riestra d'elementos que foron a articular un discursu d'identidá contrahexemónicu y popular. Nun son elementos pesllaos en sigo mesmos, sinón qu'operen como materia colo que construir les contemporaneidaes socesives que son la historia de les comunidaes humanes. Y si dalgún elementu ye útil y suxerente nesti diálogu permanente cola modernidá, esi ye'l celtismu. Ye, seique, un elementu que dexa interpretar l'asturianidá dende lo global y que permite a la música asturiana dir más alló de lo global, pero tamién de lo local, convirtiéndose en *glocal* (Romero 2017: 313-331): porque nun mundu interdependiente, complexu, inaprensible, la música sirve como ferramienta na construcción de les nueves (y non tan nueves) identidaes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, P., GONZÁLEZ ÁLVAREZ, D. & C. MARÍN SUÁREZ, (2016): «La Arqueología de la Edad del Hierro y el celtismo como recursos para la construcción de identidades contemporáneas en Asturias y León», n'*ArqueoWeb* 17: 192 y ss.
- ÁLVAREZ BUYLLA, J.B. (1977): *La Canción asturiana. Un estudio de etnología musical*. Salinas. Ayalga: 41-45.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N. (1962): «El celtismo de la canción tradicional asturiana», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* XLV: 71-86.
- ANDERSON, B. (1983): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica: 63-76.
- BARBERO, R. (2011): «Felpeyu: venti años vistos dende dientro», n'*Anuariu de la Música Asturiana 2011*. Uviéu, L'Aguañaz: 30-35.

- (2016): «¿La tercer revolución del folk asturiano?», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2016*. Uviéu, L'Aguañaz: 14-19.
- BEN-AMOS, Dan & Liliane WEISSBERG (1999): *Cultural memory and the construction of identity*. Detroit, Wayne State University Press.
- BESCOND, M. et al. (1998): «Musique bretonne: un siècle de mutations», n' *ArMen Hors Serie Bretagne*. Douarmenez: 60-71.
- BOYD, C. P. (2006): «Covadonga y el regionalismo asturiano», n' *Ayer* 64: 149-178.
- BRUGOS, V. (1995): *Conceyu Bable: venti años*. Uviéu, Trabe: 75 y ss.
- CABON, A. (2006): *El Festival Intercéltico de Lorient*. Rennes, Editions Ouest-France.
- CAMPOS CALVO-SOTELO, J. (2007): *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Diputación de Pontevedra, Vigo: 209-210.
- (2017): «Venecia 1991: El mito celta en la construcción de la identidad europea», en *Popular Musical and Society*, 40, 4. (Versión traducida al castellán).
- CASO GONZÁLEZ J. (1958): «El celtismo de la canción tradicional asturiana», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos xxxvii*, Uviéu.
- CHARTIER-LE FLOCH, E. (2010): «L'Interceltisme contemporain», n' *Ar Men* n° 178: 42-43.
- (2012): «La Bretagne dans les relations interceltiques modernes, du panceltisme à l'interceltisme», en *Le Celtisme et l'Interceltisme aujourd'hui*. Y. Bévant & G. Denis. Rennes (auts.). CRBC Rennes-2 Université Européenne de Bretagne: 76-83.
- (2013): *Histoire de l'Interceltisme en Bretagne*. CoopBreizh, Kerrangwenn: 102-107.
- CONVENANT, D. (1996): *La Musique Celtique*. París, Les éditions Hors Collection: II.
- DÍAZ, J. & J.M^a IÑIGO (1975): *Música pop. Música folk*. Barcelona, Planeta-Editora Nacional: 96-100.
- ELIPE, X. (2004): «Nueu Canciu Astur», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2004*. Uviéu, L'Aguañaz: 32-39.
- (2014): «Nuevu Folk Asturiano», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2014*. Uviéu, L'Aguañaz: 48-51.
- ERICE SEBARES, F. (1980): *La burguesía industrial asturiana (1885-1920)*. Silverio Cañada, Madrid.
- FALC'HER-POYROUX, E. (1996): «Quelques Clichés Musicaux et Celtiques: Harpes et Cornemuses», en *Congrès de la SOFEIR. Actes*. Université de Lille. Lille: 18-19.

- (2014): «L'Interceltisme musical: genèse d'une naissance», en *Babel. Langages, imaginaires, civilisations*: 4-7.
- FERNÁNDEZ CARBAJOSA, J.R. (2006): «Algunas reflexiones sobre las bandas de gaitas en Asturias», n' *Actas de los I Alcuentros sobre la Gaita*, Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4: 119-120.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (2001): «Les bandes de gaites, otra estaya pa la música asturiana», n' *Asturies, memoria encesa d'un país*, 11: 82-83.
- (2006): «Origen y evolución de la gaita asturiana», n' *Actas de los I Alcuentros sobre la Gaita*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4: 33
- (2016): *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 14: 334-336.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, X. (2000): «Identidá asturiana y nacionalismu», n' *Asturies, Memoria Encesa d'un País* 9: 76-86.
- FERNÁNDEZ MACCLINTOCK J.W. (2001): «Celtismo y prototipismo: Notas para un acercamiento antropológico», n' *Ástura, Nuevos cartafueyos d'Asturies* 11: 45-56.
- (2002a): «El resurdimientu célticu y la comunicación de la cultura. Al rodiu de la política del significáu», n' *Asturies, memoria encesa d'un país* 14: 36-51.
- (2002b): «El resurdimientu célticu y la comunicación de la cultura. Al rodiu de la política del significáu», n' *Asturies, memoria encesa d'un país*, 14: 42-43.
- (2005): «La enfermedá del llinguaxe y el llinguaxe de la enfermedá», en *Cultures. Revista asturiana de cultura* 14: 45-60.
- G. OREJAS, F. (1998): La cultura. En *Historia de Asturias. Edad Contemporánea III. El franquismo y la Transición Democrática*. G. Ojeda (Coord.). Salinas, Ayalga Ediciones: 200-211.
- GARCÍA SALUEÑA, E. (2009): «Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón», en *Revista de Musicología* Vol. xxxii, 2: 592-602.
- GÓMEZ PELLÓN, E. & G. COMA GONZÁLEZ (1985): *Fiestas de Asturias*. Uviéu, Caxa d'Aforros d'Asturies: 9-10.
- GONZÁLEZ ARIAS, I. & X. GONZÁLEZ ARIAS (1998): *L'Asturiana. Ensayu sobre la vitalidá d'un xéneru*. Uviéu, Conseyería de Cultura, Colección Documentos xxvii: 47-57.
- GONZÁLEZ ARIAS, I. (2007): *Historia de la música asturiana*. Uviéu, La Voz de Asturias: 196-197.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F.J. (2007): «Celtismo e historiografía de Galicia: en busca de los celtas perdidos», en *Los pueblos de la Galicia Céltica*. Madrid, Akal: 12-13.

- (2016): «Qué foi dos nosos celtas?», n' *Historia das historias de Galicia*. I. Dubert (ed.). Vigo, Xerais: 58 y ss.
- GONZÁLEZ-QUEVEDO, R. (2002): *Antropología social y cultural de Asturias*. Uviéu, Madu Ediciones: 432-434.
- GORÉ, O. (2007a): «La musique bretonne, expression culturelle d'une teritorialité régionale», en *Bretagne plurielle. Culture, territoire et politique*. N. Dugalès, Y. Fournis, & T. Kernalegenn (Dirs.) Presses Universitaires de Rennes: 41-66.
- (2007b): «Les territoires de la musique bretonne: processus de territorialisation et emprise sociospatiale régionale», n' *Identité et société. De Plougastel a Okinawa*. Ronan Le Coadi (Dir.) Presses Universitaires de Rennes: 335-353.
- HEVIA, J.A. (2009): *Gaita y tambor. Tomo I. La Nueva España*. Uviéu: 31-32.
- HOBBSAWM, E. (1991): *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona, Crítica: 32-33.
- (2002): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica: 10-13.
- IBARRA JIMÉNEZ, A. (2006): *De la arqueología a la deconstrucción popular. La deconstrucción de la Pasión Céltica*. Noia, A Coruña, Toxosoutos: 40 y ss.
- JUEGA PUIG, J.A. (1996): «A implantación dun mito: o celtismo en Galicia», n' *A Cultura Castrexa Galega a debate*. Hidalgo Cuñarro, J.M., coord.). Tui, Instituto de Estudios Tudenses: 43-58.
- LADREDO, V. (2016): *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*. Madrid, La Oveja Roja: 362-364.
- LLOPE, I. (2001a): «Felpeyu: sonos de llinia clara», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2006*. Uviéu, L'Aguañaz: 42-55.
- (2001b): «La llarga nueche celta asturiana», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2001*. Uviéu, L'Aguañaz: 36-38.
- (2002): «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano», n' *Inter-folk*, 13 y 14: 15-20 y 15-22.
- (2004): «De Conceyu Bable a Lorient: apuntes pa una xenealoxía del folk asturiano», n' *Anuariu de la Música Asturiana 2004*. Uviéu, L'Aguañaz: 44-49.
- (2006): «Apuntes para una genealogía del folk asturiano», en *Folk, música con raíces*. I. Llope & C. López Cordero (aut.) Uviéu, Tribuna Ciudadana: 77-118.
- (2011a): «El Festival Intercélticu de Lorient o la construcción d'una identidá bretona contemporánea», en *De les cosas del mundu. Tomu I*. Xixón, Suburbia Ediciones-Páxina en blanco, 2: III-142.
- (2011b): *Asturies (1974-1982). La doble transición: del cuadonguismo al nacionalismo*. En *Mánfer de la Llera, de la rampla a la pluma*. Gobiernu del Principáu d'Asturies-Consejería d'Educación y Cultura, Uviéu: 45-54.

- (2016): «L'hibiernu que llegó. De Lorient a Lehman Brothers: el suañu que nun foi», n' *Anuariu de la Música Asturiana* 2006. Uviéu, L'Aguañaz: 22-25.
- LOMBARDÍA YENES, L. (2006): «La fin del sieglu xx: la gaita ente la tradición y la modernidá. Los nuevos usos sociales», n' *Actas de los I Alcuentros sobre la Gaita*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4: 201-203.
- LÓPEZ CORDERO, C. (2003): *La Música «Folk» en Asturias: entre la tradición y la industria cultural*. Uviéu. Trabajo de investigación de Doctorado. Departamento de Arte y Musicología. Universidá d'Uviéu. Uviéu: 49-51. (Inédita).
- (2006): «Precisiones terminolóxicas: *folklore* y *folk*», en *Folk, música con raíces*. I. Llope, C. López Cordero. Uviéu, Tribuna Ciudadana: 29-34.
- LUQUE CAÑIZARES, M. (2008). «Los grupos de folclor na sociedá d'anguaño. Los formatos d'espardimientu»: 149-153 y ÁLVAREZ ACERO, T. «Baille tradicional y futuru. Una perspectiva etnomusical dende los espacios educativos», en *Baille y danza tradicional n'Asturies. Xornaes d'estudiu*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica: 165-175.
- MARCILLA, J.M. (2001): «Trayectoria de la Canción Asturiana en el sieglu xx», en *Concurso y muestra de folklore «Ciudad de Oviedo». Un hito en la historia de la cultura asturiana 2*. Conceyu d'Uviéu: 53-66.
- MARÍN SUÁREZ, C. (2004): «El celtismo asturiano. Una perspectiva arqueolóxica», en *Gallaecia* n° 24: 303-333.
- (2005): *Astures y Asturianos: Historiografía de la Edad del Hierro en Asturias*. Noia, Toxosoutos: 41-42.
- NAVASCUÉS, J.M^a. (1943): «El Folklore español. Boceto histórico», en *Folklore y Costumbres de España. Tomo 1*, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín: 4-12. [Edición facsimilar por Ediciones Merino, Madrid, 1988].
- NOVAL CLEMENTE, M. (1999): *La Sección Femenina en Murcia: educación, cultura e ideología (1.939-1977)*. Murcia, Facultad de Educación-Universidad de Murcia. (Tesis doctoral dirixida por Antonio Viñao Frago): 53-55. www.tesisenxarxa.net/TDX/TDR_UM/...//novalclemente.pdf (consulta 29-07-18)
- NÚÑEZ, C. (2012): *La hermandad de los celtas*. Madrid, Editorial Espasa, 59-69.
- OTERO VEGA, E., FERNÁNDEZ GARCÍA, A. & FERNANDEZ GUTIERRI, G. (2011): *Cancioneru de la Gaita Asturiana. I. Historia y uso*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Mayor, 2: 101-102.
- PÉREZ GARZÓN, J.S. (2005): «Memoria, historia y poder: la construcción de la identidad nacional española (1)», en *Relatos de nación: La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. F. Colom González (ed.). Madrid, Iberoamericana: 1-35.

- POZO NUEVO, A. (2005): «El concepto de música celta en la cultura asturiana», en *Revista de Musicología*, XXVIII, 1: 532-533.
- RÍO, J. (2008): «Naissance du celtisme en France et en Grande-Bretagne du xvi au xviii siècle», en *mémoire, oralité, culture dans les Pays Celtiques. La légende arthurienne. Le celtisme*. J. Río (Dir.). Presses Universitaires de Rennes: 119.
- (2012): «Celtisme et constructions historiografiques en Bretagne du xvi au xxi siècles», en *Le Celtisme et l'Interceltisme aujourd'hui*. Bévant, Y. & G. Denis (eds.). Rennes, crbc Rennes-2 Université Européenne de Bretagne: 39-64.
- RÍOS GONZÁLEZ, S. & C. García de Castro Valdés (1998): *Asturias Castreña*. Trea, Xixón: 16-19.
- RÍOS SALOMA, M.F. (2005): «De la Restauración a la Reconquista: la construcción de un mito nacional. (Una revisión historiográfica. Siglos XVI-XIX)», n' *En la España Medieval*, 28. Universidad Complutense, Madrid: 379-414.
- RODRÍGUEZ ALONSO, P. (2014): *¡Hablad en cristiano! Procesos de nacionalización llingüística na construcción de los estaos-nación*. Uviéu, Trabe (Batura 23): 104-114.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, J. (2004): «Introducción: Asturias y los asturianos», en *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. Uviéu, La Nueva España: 35-40.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, M. (2004): «Fiestas y romerías», en *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. Uviéu, La Nueva España: 821-813.
- RODRÍGUEZ VALDÉS, R. (2009): *Discursos llingüísticos y movimientu obreru na Asturias decimonónica*. Uviéu, Trabe: 32-34.
- ROMERO, E. (2017): «Gaitas, pandero, tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada», en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*: 313-331.
- RUIZ ZAPATERO, G. (1998): «La distorsión totalitaria: las raíces prehistóricas de la España franquista», en *Ciencia y Fascismo*. R. Huertas, R. & C. Ortiz (eds.): 147-159.
- SAN MARTÍN ANTUÑA, P. (1998): *Asturianismu políticu: 1790-1936*. Uviéu, Trabe, Ámbitu 4: 145 y ss.
- (2004a): «El discurso sociu-políticu de Conceyu Bable», en *Conceyu Bable n' Asturias Semanal*. Uviéu, Trabe: 13-21.
- (2004b): «La Transición y el nuevu movimientu nacionalista», n' *Andrés Solar, una voz nel Surdimientu*. Uviéu, Conseyería de Cultura, Comunicación Social y Turismo: 25-36.
- (2006): *La nación (im)posible. Reflexiones sobre la ideología nacionalista asturiana*. Uviéu, Trabe: 188 y ss.

- SANTOVEÑA ZAPATERO, F. (2008): «La función social del baille na Asturias tradicional», en *Baille y danza tradicional n'Asturies. Xornaes d'estudiu*. Xixón, Muséu de la Gaita-Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 8: 29-31.
- STOKES, M. (Ed) (1994): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford, Berg.
- SUÁREZ BELTRÁN, S. (1996): «La elaboración del discurso histórico en Asturias», en *La memoria histórica de Cantabria* (García de Cortázar, J.A. Ed.). Santander, Universidad de Cantabria-Cátedra Cantabria: 195-204.
- SUÁREZ, D. (2015): «Una Nueche en Danzar», n'*Anuariu de la Música Asturiana* 2015. Uviéu, L'Aguañaz: 16-18.
- THIESSE, A.M. (2010): *La creación de las identidades nacionales. Europa: siglos XVI-XX*. Ézaro Ediciones, Madrid: 21 y ss.
- TORRES MARTÍNEZ, J.F. (2011): *El Cantábrico en la Edad del Hierro. Medioambiente, economía, territorio y sociedad*. Real Academia de la Historia. Madrid, Biblioteca Arqueología Hispana 35: 15-19.
- URÍA GONZÁLEZ, J. (1984): *Cultura oficial e ideología en la Asturias Franquista: el IDEA*. Uviéu, Servicio de publicaciones-Universidá d'Uviéu, Ethos, 12: 181-182.
- VIEJO, X. (2004): «Sociedá y discursu llingüísticu en Conceyu Bable», en *Conceyu Bable n'Asturias Semanal*. Uviéu, Trabe: 31-35.
- WYART, V. (2007): «La recherche archéologique en Bretagne ou la construction d'un mythe», en *Bretagne pluriel. Culture, territoire et politique*. N. Dougalès, N, Y. Fournis & T. Kernalegenn (Dir.) Presses Universitaires de Rennes: 29-40.
- ZAPICO ÁLVAREZ, F. (2007): *La Revolución de mayu de 1808 o l'aniciu de la historia contemporánea d'Asturies*. Uviéu, Trabe: 55-59.
- (2008): «La concreción n'Asturies del Estáu lliberal español y les sos alternatives (180-1898)», en *Llingua, clase y sociedá*. R. Rodríguez Valdés, X. Viejo, & R. Vega García (Eds.). Uviéu, Trabe: 145-190.
- ZIMMERMAN, P.W. (2012): *Faer Asturias. La política llingüística y la construcción frustrada del nacionalismu asturianu (1974-1999)*. Uviéu, Trabe (Batura 18): 86-91.

L'INTERCELTISMU MUSICAL: UNA CONSTRUCCIÓN BRETONA. DEL «BARZAZ BREIZH» AL «FESTIVAL INTERCÉLTICU DE LORIENT»

Lisardo Lombardía Yenes

INTRODUCCIÓN

L'interceltismu ye un movimientu que se constrúi a lo llargo del sieglu XIX ente los territorios ribereños del Atlánticu que caltienen una llingua céltica. Y mesmo si nel diccionariu de la llingua francesa nun se recueye nin el términu, nin nenguna definición, el papel que xueguen los intelectuales bretones na so construcción y espardimientu foi determinante.

DE MC PHERSON A DE LA VILLEMARQUÉ

Sicasí, hai que facer acordanza que la resurrección histórica y popular de los celtes, nel cambiu del sieglu XVIII al XIX, tien que ver directamente col éxitu lliterariu de *Los poemas d'Ossian* del escritor escocés Mc Pherson (1760), una colección de poemas épicos pretendidamente antiguos que sobreviviríen na tradición oral de Les Highlands y otres zones de fala gaélica.

Magar que l'autenticidá de los poemas fuera puesta en dulda dende bien aína, l'impactu foi de tal amplitú, que'l *revival* célticu qu'acontez en toa Europa en plenu rellumu del romanticismu algama dacuando niveles d'auténtica celtomanía. L'interés poles llingues y la historia céltica trescala l'Academia y el mundu lliterariu y artísticu (Victor Hugo, Goethe, Wagner...) espárdese perdayuri y nesi momentu qu'entamen a escribise les nueves epopeyes nacionales, l'ossianismu y el celtismu son un referente per toa Europa.

Na Bretaña armoricana, cuando trunfa la revolución francesa (1789) el 90% de la población ye rural, y na Baxa Bretaña –la metá occidental del país– la llingua principal ye'l bretón. A pesar de la escolarización en francés impuesta pola república xacobina, al entamu de la gran guerra en 1914, 1.100.000 habitantes son tovía falantes dafechu de bretón.

Nesa sociedá arcaizante que caltién un imaxinariu tradicional máxicu pervivu y que s'espresa nuna llingua de la rama céltica britónica directamente emparentada col galés y el córnico, la corriente cultural celtista enraigonará fondo y aína. Y lo que ye más importante, desendolcará un movimientu de contactu internacional colos territorios de fala y cultura celta.

L'acta de nacencia del interceltismu bretón, escríbelo Hersart de la Villemarqué en 1838, cuando al frente d'una delegación bretona asiste al «Eisteddfod» del País de Gales. Esta celebración cultural, artística y druídica, que continúa siendo una de les manifestaciones más importantes del calendariu festivu galés, marca de tala miente al autor del fundacional *Barzaz Breizh* (100 cantares populares bretones recoyíos de la tradición oral, con melodía y testos, publicaos en 1839) que va tentar d'importalo en Bretaña. La xuntura de cultura celta, espresión musical y artística nun mediu festivu toma forma nesos años.

De la Villemarqué, entronizáu bardu nel so periplu galés, funda la cofradía bretona Breuriez Breiz col enfotu d'algamar una academia similar al Gorsedd, l'asamblea de druides del País de Gales. En 1867 ye a organizar en Saint Briec el primer congresu celta internacional nel que participa una simbólica representación galesa. El conceyu, entamáu cola idea espresa d'afitar el celtismu bretón al tiempu que l'interceltismu y allegase a crear un «Eisteddfod» en Bretaña, termina en metanes d'una virulenta polémica contra l'autenticidá del *Barzaz Breizh* y el so autor. De la Villemarqué tendrá qu'esperar un sieglu la rehabilitación del so prestixu y la so obra gracias al descubrimientu y análisis de los sos cuadernos de campu pol investigador Donatien Laurent. El primer actu del interceltismu bretón términase nesi momentu. Pero nun ye'l puntu final.

Les rellaciones col País de Gales siguen afitándose gracias en bona parte al parentescu llingüísticu. Arriendes d'ello, un movimientu *pancélticu* anicia a desendolcase tamién n'otros países de fala céltica de les isles britániques al rodiu d'un ideariu pacifista y fraternal. Ye importante precisar qu'a diferencia del panxermanismu o paneslavismu que nacen nesa mesma dómina con un envís claramente políticu y territorial, esti panceltismu ye esclusivamente cultural y llingüísticu, lo que nun torga qu'en Bretaña celtismu ya interceltismu seyan componentes ideolóxicos fundamentales na construcción del rexonalismu y nacionalismu políticos.

L'INTERCELTISMU MODERNU

En 1899, gracias a los contactos del primer partíu rexonalista bretón, la URB (Unión Rexonalista Bretona) delegaos bretones aconceyen nel «Eistedfodd» de Cardiff xunto a los de tolos países céltico-falantes (Gales, Escocia, Irlanda, Mann y Cornualles). Ente la representación armoricana atópase un poeta mozu, François Jaffrenou.

Como pasara sesenta años enantes, dellos delegaos bretones son entronizaos bardos, Jaffrenou recibe el nome de Taldir 'frente d'aceru'. De vuelta en Bretaña, ye ún de los fundadores del «Gorsedd de druides, bardos y ovates de la pequeña Bretaña» filial del Gorsedd del País de Gales. A Taldir Jaffrenou débese-y d'igual mou la version bretona del *Bro goz ma zadou* 'vieyu país de los nuegos ancestros', l'himnu galés, qu'incorpora como propiu en 1903 la URB, y que terminará afitándose como l'himnu oficiosu de Bretaña. L'interceltismu ta nel orixe d'esa aceptación social, como pasara en Cornualles al otru llau de la Canal de La Mancha, onde s'adoptó tamién una version en córnicu como himnu del país.

El panceltismu aniciáu en Gran Bretaña tien una vida curtia. Los escoceses, y sobre manera los irlandeses, desmárquense ceo d'un movimientu que ven mui identificáu col nacionalismu británicu. Pela so parte, los galeses oponen el so propiu celtismu a la recuperación del pasáu célticu que pretenden los cabezaleros d'esi movimientu visiblemente venceyáu al poder imperial. El fracasu del congresu d'Edimburgu de 1907 marca'l final d'esti segundu periodu.

Pero la sublevación irlandesa de Pascua de 1916 anicia una nueva época nel campu políticu. Nos años 1920 y 30 los nuevos militantes bretones ven n'Irlanda l'exemplu a siguir: reclamen primero l'autonomía y los más radicales planteguen la independencia, nun refugando inclusive les acciones armaes. Les tensiones polítiques y sociales que se producen n'Europa dende'l final de la primera Guerra mundial faen el restu y lleven a una parte significativa del movimientu políticu bretón (PNB, Partíu Nacionalista Bretón) al collaboracionismu cola Alemania nazi, empara d'una autonomía nel marcu del nuevu orde que planifica instaurar el Reich vencedor. El Mariscal Petain, presidente del gobiernu collaboracionista de la Francia de Vichy, va combatir a fondo eses esperances y los xermanófilos autonomistes bretones alcuéntrase pasu ente pasu nuna situación de dificultá y desprestixu. Al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando entama la depuración de los collaboracionistes de toles partes, los militantes bretones que son a escapar, refúxense n'Irlanda y en Gales.

La estigmatización de too «lo bretón», de la cultura, y sobre manera de la llingua ye la primer consecuencia d'aquella collaboración de los autonomistes

bretones del interior. La nueva Francia democrática escaezse aína que parte del movimientu políticu bretón respondió a la llamada del xeneral De Gaulle, combatiendo pola Francia llibre tres pasar a Gran Bretaña o integrando les fuerces de la Resistencia, y qu'al contrario, muchos franceses nos primeros años de la Guerra tuvieron a lo mínimo una postura ambigua. Pero'l desprestixu yera un arma bien útil non solo pa enterrar el movimientu políticu, sinón pa fraxilizar al empar el potente movimientu cultural bretón d'enteguerres. L'estigma, interiorizáu por una gran parte de la población, que se guarda mesmo d'identificase como bretón, provoca que nos años que siguen a la contienda munches families falantes de bretón nun tresmitan la llingua histórica a los fíos, convencíos de qu'asina los protexen. Ensin ser la única causa, esta decision impactó gravemente na supervivencia de la llingua. Güei falen bretón unes 250.000 persones y hai una gran simpatía hacia les llingues vernáculos del país (la otra llingua ye'l gallo), pero ye alarmante que la edá media de los falantes de bretón tea nos 60 años. Ye esta una situación qu'esmolez al Conseyu Rexonal de Bretaña que cuenta con una vicepresidencia de les llingües del país.

Por embargu al empar del movimientu políticu ya ideolóxicu, dende la fin de la Primera Guerra Mundial y de forma independiente, l'interceltismu cultural siguió desendolcándose de manera activa. Los contactos ente intelectuales y eruditos son frecuentes, faen congresos con regularidá y en 1927 el bardu Taldir ye ún de los principales promotores del «Festival Intercélticu de Riec sur Belon». Esti festival, que poco tien que ver col actual «Festival Intercélticu de Lorient» —onde la música ye'l noyu central— llogra, sicasí, facer venir una banda de gaites escocesa, un coru galés y organiza una programa deportivu onde la llucha tien protagonismu con combates ente córnicos y bretones. Lo más llamativo d'esi precursor intercélticu son les ceremonies neodrúidiques organizaes «con pompa y circunstancia». L'activismu de Taldir va más allá de los países de llingua celta y de fechu ye ún de los bretones que visita l'insigne galleguista Alfonso D. R. Castelao en 1929 cuando viaxa a estudiar «as cruces de pedra na Bretaña».

L'interceltismu cultural bretón continúa evolucionando nesi periodu d'enteguerres y enanchando el so campu d'acción. Como lo amuesa'l posicionamientu del grupu artísticu multidisciplinar los Seiz Breur, qu'incorpora los entellazos irlandeses y otros motivos celtas a la so estética decorativa, afitando visualmente los vínculos intercélticos.

Nos años 50 y 60 l'activismu políticu alitará adaptándose a les evoluciones de la segunda metá del sieglu XX, mesmo cola apaición de movimientu armaos muy minoritarios (FLB, Frente de Lliberación Bretón). Sicasí, va ser el movimientu cultural

el qu'algame notoriedá y consensu social: l'interceltismu contemporaneu. Esti afítase al rodiu de l'actividá cultural y artística, y en particular gracias al fuerte desendolcu de la música tradicional bretona, qu'ocupa un llugar de l'lideralgu y xugará un verdaderu papel vertebrador social dende la segunda metá de los años cuarenta.

LA MÚSICA: ESPRESIÓN DEL INTERCELTISMU CONTEMPORANEU

Los instrumentos musicales tradicionales qu'identifiquen la Bretaña francesa son el «biniou» (pequeña gaita de fuelle) y la bombardarda (un obóe rústicu). Si el dúu biniou-bombardarda yera'l conxuntu musical por escelencia na sociedá tradicional bretona, al llegar la Primer Guerra Mundial algamen un calter simbólicu más allá de la península armoricana. El 3 de xunu de 1915 la revista *L'Illustration* espubliza en portada, la semeya d'una pareya de soldaos del 73 Reximientu d'Infantería de Guingamp (Côtes d'Armor, Bretaña) tocando los instrumentos populares del país bretón. Yera la primer vez qu'unos instrumentos «rexonales» s'utilizaben como identificadores del exércitu francés. Xunto con tambores y clarinos, la banda del reximientu que se forma entós, entama a interpretar amás de pieces militares, aires tradicionales bretones, y compón una marcha, el *Menez Bré*, que termina siendo l'himnu de la unidá.

Si'l fechu de que la mayor parte de los soldaos foren bretones ye determinante na decisión del comandante del reximientu, nun lo ye menos, que los aliaos británicos incorporaben les bandes de gaites escoceses nes unidaes militares presentes nos frentes de batalla de Francia y esto causaba admiración, emoción y un deséu d'emulación ente les tropes bretones movilizaes.

El testimoniu del gran pintor Mathurin Méheut, qu'unvió al rodiu de 1.000 cartes a la so muyer a lo llargo de los cuatro años de guerra, con dibuxos y comentarios de lo qu'ellí asocedía, espresa claramente esos sentimientos de proximidá cultural y empatía. Describiendo un relevu militar nel frente, escribe:

... Les siluetes précisense, son escoceses... Una subidina, una pallabra del oficial a los gaiteros y d'esmenu los fuelles de pelleyu que s'inflen, dellos soníos qu'escapen de los fuelles enlensos: *un vieyu aire escocés tan asemeyao a los de nueso!*

Les banderolos de les cornamuses, les boines vuelen como nun escalofríu máxicu. El timbaleru fai malabarismos colos sos paliyos que retumben a contratiempu del son de les gaites. Los oficiales, los homes, tarareen, l'escalofríu apodérase de tol conxuntu, la cadencia acentúase y los homes que tornen del país de la muerte anden agora pel recuerdu lloñe, mui lloñe, nes sos landes. *Y ye tamién tol mio país el que desfila con ellos.*

El modelu de les bandes de gaites escoceses, la so fuercia estética ya identitaria nun diba esmucise como un yeyu recuerdu de la contienda. Diba ser la fuente d'inspiración de una verdadera revolución na música tradicional bretona: el nacimientu del «bagadou».

Dende la fin del sieglu XIX, delles gaites de les altes tierres d'Escocia entamen a circular ente los amantes de la música bretona. La gran cornamusa nun ye pa nada desconocida nel paisaxe cultural bretón. Hervé Le Menn, acérrime promotor d'esti instrumentu, cofunda con Louis Weisse, en 1932 na diáspora bretona de París la KAV (Kenvreuziezh ar Viniaouerien), la 'cofradía de los binious', un grupu de bombardes y gaites escoceses que toquen repertoriu bretón. Esta formación inspirada dafechu nes «pipe-bands» escoceses ye'l niciu de los «bagadou». Ye asina mesmo nesti tiempu onde empiecen a utilizase los términos «biniou koz» (gaita antigua) pa referise a la tradicional gaita bretona y «biniou braz» (gaita grande) falando de la gran cornamusa. El «biniou braz», va normalizase, pasu ente pasu, nel paisaxe musical bretón, hasta convertise dafechu nún de los instrumentos de base de los «bagadou» (plural de «bagadou») nos años 40. Pero el duu biniou-bombarda cohabita hasta güei como un referente de la música bretona, calteniendo gran prestixu ente los músicos tradicionales ya interviniendo mesmo en dellos pasaxes de les obres compuestas pa «bagadou».

BODADEG AR SONNERION (BAS). EL «FESTIVAL INTERNATIONAL DES CORNAMUSES DE BREST. LORIENT»

El personaxe central na creación de los bagadou y el movimientu cultural que se va construyir al rodiu d'ellos ye Polig Monjarret. En 1943, y en plena guerra mundial, Polig, xunto col luthier Dorig le Voyer (los dos yeren cuñaos) que tocaren nel KAV de París, y un piñu de militantes culturales bretones, funden Bodadeg ar Sonerion (BAS), el conceyu de «sonneurs» (músicos que toquen los instrumentos característicos del país). Los oxetivos son claros: revalorizar la imaxe del músicu tradicional bretón, salvar y dinamizar la creación musical en Bretaña y aunar la población al rodiu del sentimientu identitariu.

La situación de conflictu bélicu primero y, na posguerra, los procesos de depuración –el propiu Polig sufriría'l suyu pola so militancia nel PNB unos meses, anque saldría esculpáu–, l'estigma del collaboracionismu yá mencionáu anteriormente, la competencia de les nueves tradiciones musicales franceses, empilanquen los anicios de la nueva asociación. La situación escláriase cuando,

en 1946, la BAS ye inscrita nel rexistru oficial d'asociaciones de la prefectura de Rennes. Polig Monjarret, con amplia esperiencia nes actividaes d'aire llibre, organiza campamentos de deprendimientu qu'atraen muncha mocedá. Al final d'esi primer añu la BAS algama 300 afiliaos.

Polig, que trabaya profesionalmente nel centru de Bretaña, cofunda en 1948, xunto a André Trividic el primer bagad civil, la Kevrenn Paotred An Hent-Houarn, el bagad de los ferroviarios de Carhaix, qu'entamen a ensayar en vagones abandonaos de la rede ferroviaria, na qu'esta villa xuega un papel central, lo que contribuirá a la popularización del nuevu modelu de formación musical. Polig ayuda tamién a la creación d'otros bagadou, como'l Bagad Kemper (1949), o al afitamientu del bagad de Lann-Bihoué de la marina nacional, al final de los años cincuenta.

Siguiendo'l modelu de les bandes de gaites escoceses, el bagad compónse d'una sección de bombardes (que gracias a la estensión de la tésitura permite perpasar la rixidez formal del pipe-band y que-yos da una gran personalidá), una sección de gran cornamusa y una sección rítmica (caxes clares, bombu y percusión). Ta dirixíu por un «penn-sonneur» músicu principal, que toca'l so propiu instrumentu. Si al principiu Dorig Le Voyer ye'l luthier que constrúi la mayor parte de bombardes y grandes cornamuses, progresivamente, les gaites orixinales d'Escocia reemplacen la producción llocal bretona. Los bagadou actuales siguen esi mesmu modelu de formación.

No tocántenes al repertoriu, gracias al trabayu de recolección musical de Polig Monjarret aniciáu yá na guerra –y facilitáu pola so formación clásica que-y permitía trespasar directamente la música que sentía–, les aportaciones de dellos otros compiladores y la supervisión musicolóxica del compositor Jeff le Penvenn, los bagadou cuenten con una base documental que-yos fai posible avanzar aína. A resultes del so trabayu de campu, que continúa nos años cincuenta cola ayuda d'un magnetófonu, Polig Monjarret dexará al patrimoniu bretón al rodiu de 5.000 melodíes.

En 1949, la BAS organiza'l primer campeonatu de bagadous en Kemper. Esi mesmu añu organízase un primer «Festival Interceltique» en Carhaix y otru col mesmu enfotu vuelve a celebrase en Kemper en 1950. Nos dos casos, participen músicos tradicionales de la otra oriella de La Canal de la Mancha.

En 1953, la BAS que cunta yá con 3.000 asociaos, entama en Brest, pa celebrar el so décimu aniversariu, el «Festival International des Cornemuses». Per 17 años esti festival, tomando como noyu central el campeonatu nacional de bagadou, va acoyendo progresivamente músicos solistes y formaciones musicales d'otros países celtas y del continente européu, espectáculos de danza bretona ya

internacionales, deporte popular, el desfile de los bagadou y los invitaos internacionales, pa terminanr con un «desfile trunfal» de los bagadou tocando toos xuntos la mesma melodía. Un formatu bien afitáu y una popularidá bien ganada, cuando en 1971 un conflictu cola alcaldía de Brest, que BAS interpreta como un desinterés nel fondu pol futuru de la música bretona, fuercia a la so dirección a buscar una alternativa en pocos meses.

Polig Monjarret, que vive entós en Ploemeur (a la vera de Lorient), xunto con otros miembros de la dirección, proponen a Pierre Guergadic, *Pierrot*, industrial cerveceru y presidente del comité de fiestes de la ciudá acoyer como mínimu'l campeonatu nacional de bagadous. Si bien Guergadic reconoz desconocer munches coses de la cultura bretona, la so simpatía hacia ella yá quedara demostrada pola celebración dos años del festival de los puertos de Lorient, una fiesta ecléctica onde amás de varietés, los bagadous, los «cercles celtiques» (grupos de danza bretones) y los dúos de biniou-bombarda teníen un papel importante. A pesar de que l'añu yera electoral y polo tanto más abegoso de confirmar l'encontu de l'alcaldía, Guergadic acepta y el primer «Festival des Cornemuses de Lorient» va cèlebrase en 1971 a lo llargo de 6 díes.

Si bien el nome del festival de Lorient pierde nesta primera edición el títulu d'Internacional, el programa nun desmerez del de Brest y dellos nomes de gran sonadía nacional ya internacional inscribense nel programa: The Dubliners, una córnica desconocida, Brenda Wooton, Gilles Servat... y l'estandarte del nuevu interceltismu bretón, Alan Stivell.

El trabayu de Polig Monjarret pola cultura y la música bretones y pol interceltismu ye una obra de xigantes. Polig, visionariu, intervién nuna multitud de frentes con pasión, conocimientu y eficacia. El so papel nes rellaciones intercélitiques ye capital. Dende los años 60 hasta la so desapaición en 2003, fai 200 viaxes a Irlanda, promoviendo hermanamientos de ciudaes ente los dos países. El primer alcuerdu firmase en 1975 ente Lorient y Galway. En 1978 y gracias a un estudiu de circulación de vehículos qu'él mesmu realiza, llogra convencer a la compañía Brittany Ferries d'abrir una llinia directa ente Roscoff (Bretaña) y Cork (Irlanda). Los descuentos y gratuidades nos barcos de la Brittany, van facilita-y entós el desendolcu de les sos actividaes, porque la compañía entiende qu'esos intercambios institucionales y privaos namás puen que beneficiar el tráficu de pasaxeros y mercancías. L'ésitu ye talu que nos años 80 tien que crear delegaciones del comité Bretaña-Irlanda nos cinco departamentos históricos bretones. El frutu del so enfotu ye qu'anguaño 100 ciudaes de los dos países siguen hermanaes con intercambios regulares. Pero hay otres actividaes intercélitiques menos

conocíes, como la creación del «Secours populaire interceltique» 'Socorru popular intercéllicu' en 1971, una asociación que naz col oxetivu d'ayudar les families d'Irlanda del Norte ente l'engafentamientu del conflictu norirlandés. L'ayuda nun sedrá material namái, yá que cuasi dos mil neños irlandeses sedrán acoyíos en families bretones, consolidando los llazos y el conocimientu d'entrambos países.

Dende los años 80 va ayudar tamién al hermanamientu ente municipalidaes del norte de Bretaña col País de Gales. Débense-y a él tamién los primeros contactos musicales con Galicia (años 50) y Asturias (años 60), haciendo «descubrir» en Bretaña la tradición gaitera del noroeste peninsular nel certame de Brest. Ye a resultes d'estos contactos que gaites d'Asturies y Galicia lleguen al Muséu de Belles Artes de Brest. En 1958, un nuevu conservador del muséu, David Ovaljo, aconsejáu por Monjarret crea una sección dedicada a les cornamuses del mundu, como complementu del Festival organizáu por Bodadeg Ar Sonnerion. L'exemplar d'Asturies ye una escelente gaita de Cogollu que llega a Brest por intercambiu col Muséu de la Gaita de Xixon. Rafael Meré, el so primer director, incorpora a la sos fondos un exemplar de «biniou braz», mui posiblemente fabricáu pol mesmísimu Dorig Le Voyer.

Polig Monjarret sedrá tamién la persona qu'acueye a Alvaro Cunqueiro na so visita a Bretaña de 1964. L'escritor gallegu quería comprobar que la descripción del país bretón qu'imaxinara na so *Crónica del Sochantre* tenía daqué que ver cola realidá. Nun pudo alcontrar meyor guía

El campeonatu de pareyes biniou-bombarda de Gourin, El Kan ar Bobl, del que falaremos más alantre, el Conservatoriu de Música Tradicional de Ploemeur, el nacimientu polémicu de la confederación de danza War'l leur como escisión de Kendalc'h, la primer confederación qu'agrupaba bagadous y «cercles celtique» (grupos de danza bretones), toos lleven en mayor o menor midida la marca de Monjarret.

El gran escritor bretón Pierre Jakez Helias –autor del aclamáu *Cheval d'orgueil* 'Caballu del arguyu', lleváu al cine por Claude Chabrol– renomó a Polig como «el xeneral de los biniou». El cantautor Gilles Servat compondría un cantar del mesmu títulu na so memoria.

Nel momentu del so funeral en 2003, a los 83 años, recibió un multitudinariu homenax de centenares de persones. Grandes músicos como Alan Stivell, Yann Fanc'h Kemener, Patrick Mollard o André Le Meut participaron musicalmente nos funerales. Como cantara Servat, «el xeneral de los biniou yera d'esos que puen marchar tranquilos». Si bien de llugares de Bretaña faen alcordanza de la

so figura, la ciudá de Lorient, dio'l so nome a una plaza en 2008, y una estatua con bancu de bronce invita a los paseantes a sentase al par de la so figura. Güei ye una plaza de gran ésitu popular onde s'alcuentra la Taberna del Rei Morvan, el pub bretón por escelencia de la ciudá y que fai paré con un pub irlandés. Dacuando, los veceros que nun atopen sitiú siéntense a beber una cerveza al so llau. Los que lu conocieron bien saben qu'al xeneral de los binious, tea onde tea, presta-y a esgaya la compañía, y nagua pola cerveza... Sobre too si ye Guinness.

ALAN STIVELL Y EL MOVIMIENTU FOLK. EL «FEST-NOZ». EL SURDIMIENTU MILITANTE DE LOS AÑOS 70.

Cuando se fala de la revolución de mayu del 68, la primer imaxe que vien a la tiesta son los enfrentamientos del «Quartier Latin» de París ente estudiantes de La Sorbona y fuerces del orde. Pero la revuelta nun se produz namás na capital francesa. Foi un terremotu con répliques en toa Francia. Y en Bretaña, onde la sociedad y el texíu económico yá entamara a camudar nos años sesenta, l'impactu ye grande enforma. En pallabres del historiador Jean-Jacques Monnier «Bretaña ta entovía subdesarrollada, marxinalizada, pero esta vez los bretones sábenlo y siéntenlo». Frente a los sos pas, que sufrieron abondo na posguerra y desendolcaron un complexu colectivu d'inferioridá, les nueves xeneraciones munchu mayor formaes y prácticamente condenaes a la emigración interna y esterna, van amosar que se sienten más llibres y emancipaos. Esta mocedá va atopar la so voz ente los nuevos músicos y cantantes. Y una figura qu'algama celebridá rápidamente provoca un entusiasmu enxamás conocíu: Alan Stivell.

Ye nesi final de los años 60 y principios de los 70 cuando la toma de conciencia identitaria y los cambeos que vienen con ella van a ser más espectaculares. Sicasí, nun hai qu'escaecer al precursor, el cantautor carismáticu que llibera la pallabra, Glenmor (de *glen*, 'tierra' y *mor*, 'mar'). De la xeneración de Ferrat, Brel, Moustaki o Ferré, censuráu munchu tiempu y prohibíu na televisión, él osa falar de Bretaña, d'independencia, d'arguyu, davezu con pallabres dures y la insumisión como discursu. Asina, él y la so voz nun dieron voces en castañéu; Glenmor abrió la vía a la reflexón sobre'l ser bretón.

Alan Stivell, fíu de Jord Cochevelou, lutier constructor de la primer arpa céltica bretona contemporánea, naz nel Puy de Dôme y medra en París. Principia a tocar el pianu a los cinco años, pero bien ceo va apasionase pol arpa que'l so padre vien de recuperar nos primeros años 50, presentándose en públicu per

primer vez en 1953. Esta pasión llévalu a estudiar la cultura celta y deprender la llingua y la danza bretones. En 1961 entra a formar parte del bagad Bleimor, col que participa nos concursos de Brest. Llueu de grabar nos discos de dellos artistes bretones, en 1964 asoleya un primer discu instrumental *Harpe celtique*. Dos años más tarde decídese a cantar y entrar nel mundu artísticu profesional. *Reflets*, en 1970 y *Renaissance de la harpe celtique* (1971) consoliden definitivamente la carrera d'un artista que partiendo de les referencies del folk-song americanu y del rock and roll, amiesta a melodíes centenaries, el «biniou braz» y la bombardas tradicionales, l'arpa céltica reconstituyida y les guitarres eléctriques, el baxu y la batería del rock más en voga de los 70. Por si fore poco, canta en bretón y reivindica la proximidad de la so tradición cola música escocesa ya irlandesa. Stivell rellanza y populariza'l conceptu de música celta. La so propuesta llega a la mocedad y dempués del míticu conciertu na sala Olympia de París en febreru de 1972, guedeyes llargues y un gran trisquel allumando'l so pechu, conviértese nel bardu de referencia de la Bretaña del caberu terciu del sieglu xx, al tiempu que nuna figura mundialmente conocida que personifica la música celta.

Gracies a Alan Stivell, que fusiona músiques de distintes tradiciones céltiques, l'interceltismu llega al gran públicu. Y el públicu venévalu. Un programa en directo na emisora Europe 1, el mesmu añu del Olympia escúchenlu siete millones d'oyentes. Pero Stivell nun crea una moda, crea una estética, y amuesa que non, la música tradicional nun ta llamada a desaparecer al horizonte del nuevu sieglu que ta al llegar, al contrario pue reinventase. N'ochobre de 2018, Alan Stivell presentó'l so nuevu discu *Human Kelt*, el númberu 25 de la so carrera, títulu bien significativu pal autor de la *Sinfonía Celta*, una obra ambiciosa y calificada inclusive de megalómana nel so tiempu, pero que foi nin más nin menos qu'un averamientu a les «músiques del mundu», enantes qu'esa etiqueta fuera llanzada al mercáu pol músicu Peter Gabriel unos años más tarde. Stivell averábase a les «músiques del mundu» anque tenía bien presente d'ónde venía.

Nel momentu de llanzar *Human Kelt*, un discu onde participen músicos de tolos continentes y estéticos, afirma nel magazine *Bretons*:

Son dos pallabres que podríen resumir la mio vida. Cincuenta y dos años de carrera profesional, y entá más si me remonto a cuando yera neñu. ¿Qué ye lo que les resume? Lo primero la celtitú, el mio caballu de batalla. Yo forméme na música clásica, pero cuando escuché la música céltica, les semeyances de les músiques indie, africanes, impresionóme, la música céltica paezse chí más qu'a Mozart o Edith Piaf. Eso llamóme l'atención a la edá de 10 años» (...)

El periodista entruga-y pola invitada del primer tema, la maliana Fatoumata Diawara y Stivell respunde: «¿D'ónde vien la humanidá?, d'África. (...) y yo quería entamar per un tema "world", porque yo soi enantes de too Humanu enantes de ser Celta». Laurent Bourdelas, el so biógrafu tien razón «la obra de Stivell ye un proyectu políticu nel sentíu ampliu del términu». Universalidá y pertenencia, nunca dexó de militar pol reconocimientu del pueblu bretón. Nel conciertu del Festival Intercélticu de Lorient de 2010, 40 aniversariu del FIL, reclamó un estatutu particular pa Bretaña dientro d'Europa.

La fola qu'Stivell provoca, anima a muchos músicos formaos nos bagadou a crear grupos folk. Y son los «festou-noz» los que favorecen l'afitamientu social de la «nueva» música bretona y el «revival» célticu.

El «fest-noz» 'fiesta de nueche' ye esencialmente un baille al mou tradicional. Inventáu en 1955 por Loeiz Ropars, nel centru de la Baxa Betaña, ye una propuesta moderna pa recuperar los aconceyamientos festivos de la sociedá campesina, entá vixentes nel principiu de los años 30, y en escayencia depués de la II Guerra Mundial. Nuna sociedá cada vuelta más urbana, Ropars organiza'l nuevu conceyu festivu nuna sala acondicionada pal baille y non nun patiu d'una granxa como yera vezu al rematar los trabayos colectivos, los participantes nun son de la mesma vecindá, vienen de diferentes pueblos, viles o ciudaes, y los cantantes yá nun tán ente los danzantes, sinon nun escenariu y la so voz ye amplificao pa que los bailladores los sientan bien, mesmo si son muchos. Les dances tradicionales –*gavottes, an-dros, hanter-dro, laridé, plynn...*– reviven y pónense de moda ente la mocedá.

Los festou-noz espardéense bien rápido a finales de la década, y nomes de referencia como los Frères Morvan o les Sœurs Goadec, cantando a capella, esllumen dafechu al públicu.

El «biniou-koz» y la bombardá, instrumentos que nunca necesitaron ampliación, son cada vegada más solicitaos. La incorporación de los grupos folk faise d'una forma natural, nesi contestu yá entamáu y dellos instrumentos escaecíos como la «vielle à roue» 'zanfona', clarinete o l'acurdión diatónica, al espardece xeográficamente a l'Alta Bretaña vuelven a popularizase nel paisaxe musical del país. Nos años 70 y 80 llega a algamar mesma dimensión política, como ye'l casu de Nantes –la capital histórica non falante de bretón–, separtada del territoriu administrativu pol mariscal Petain na Segunda Guerra Mundial, lleguen a programase fest-noz en favor de la unificación en bretón, onde s'axunten miles de persones.

El Fest-noz foi declaráu patrimoniu inmaterial mundial pola UNESCO en 2012 ya inscricu nel inventariu del patrimoniu cultural inmaterial de Francia

en 2014. El Fest-Noz ta presente cada día na programación oficial del «Festival Intercélticu de Lorient» dende la so fundación en formatos estremaos. Cada seronda, dende fai 20 años cellébrase en Rennes, capital alministrativa, el festival Yaouank especializáu na danza, onde na gran sala del parque d'esposiciones dancen 8000 persones, y onde toles xeneraciones tan representaes.

Esa década de los 70, la de la gran militancia cultural y social bretona, va ver nacer la compañía Brittany Ferries, entamu de los sindicatos agrarios bretones pa romper col históricu aislamientu xeográficu que torgaba la comercialización de los sos productos y que tendrá como ya apuntamos un papel importante nes rellaciones intercéltiques. Créense tamién les escueles Diwan –inspiraes ne ikastoles vasques– y desendólcase una conciencia ecoloxista fonda, consecuencia de la primer gran marea negra de la historia, la del Amoco Cádiz (1978). Toma de conciencia que s'espresa apocayá por un movimientu de resistencia y confrontación directa col Estáu, cuando'l gobiernu planifica la construcción d'una central nuclear en Plogoff, na guapísima bahía d'Audierne. Esta movilización social ensin precedentes, tensa y emocionalmente dura, articula dafechamente'l movimientu cultural, social y ecolóxicu y favorez l'esporelle del movimientu políticu rexonalista. El proyectu de central sedrá abandonáu al llegar François Mitterrand al poder en 1981.

Nesa década clave del caberu terciu del sieglu XX, intelectuales de gran prestixu piensen la so Bretaña d'una manera diferente: Morvan Lebesque, Xavier Grall, Pierre Jacez Helias (ya mencionáu más arriba... Un cantautor «engagé» esencial nel nuevu contestu, Gilles Servat «Servat la colére» escribe *La blanche hermine*, un cantar que llama a la guerra contra «los francos» y conviértese nun himnu militante darréu. La bandera bretona moderna creada entre 1923-25 pol arquitectu Morvan Marchal, el «gwenn ha du» 'blancu y negru' prohibida dacuando y siempre malamente tolerada «por sediciosa», entama a flotar a modo en manifestaciones deportives, sociales o conciertos hasta llegar a ser el símbolu sin discusión, inclusive pa toles instituciones, de Bretaña.

Y nesi ambiente bullidor ye cuando naz el «Festival des Cornemuses de Lorient».

EL «FESTIVAL INTERCÉLTICU DE LORIENT». PERIODIZACIÓN

Como ya adelantara, el primer «Festival des Cornamuses de Lorient» celébrase en 1971. L'equipu que lu organiza xunto col Comité de Fiestes de Lorient ye básicamente'l mesmu qu'entamaba'l precedente de Brest. Y l'equipu pensaba

qu'aquel esquema bien rodáu yera'l remu que los xunía cola vieya tradición, idealizada y asiada davezu nel final del sieglu XIX. Tolo algamao nos bagadou, que yera inimaxinable al final de la guerra, pa dalgunos tenía d'escribise nel mármol. Pero principiaba a apaecer una xeneración con otres ideas, y el vieyu y repetíu debate ente «puristes» y anovadores entró n'escena.

El presidente Pierre Guergadic tenía una visión más ecléctica. Por eso quixo entrevistase con Jeann Pierre Pichard, secretariu xeneral de los bagadou y conocíu vanguardista. Jean Pierre consideraba que la cultura bretona yera una cultura viva, qu'énxamás esistiera un paraísu perdíu y qu'había que tratar la cultura en presente. Guergadic invita a Jean Pierre a entrar na organización nel añu 1972, nes pallabres de Pichard al periódicu *Le Telegramme* el 5 d'agostu de 2007:

«La teoría del presidente fundador yera que *de dos extremos opuestos sal siempre la lluz*. (...) Yo pensaba qu'había que sofítase nos pueblos nos que la música yera más reconocida que la nuesa n'Europa. Colos irlandeses, los galeses y los escoceses formámbemos una familia, pero artificial porque nun se tenía visto dempués de 1.600 años» (...) Pierrot partió la pera en dos, el festival pasa a llamase «Festival Interceltique des Cornemuses».

En 1976, Galicia ye almitida na organización y el festival, que pasa a durar 10 díes, inclúi entós 7 países de presencia permanente. Amás de Bretaña, Cornualles, Gales, Escocia, Irlanda, y la Isla de Mann. Ye a partir d'esi añu cuando'l festival desendolca una rede de representantes en cada país, los «delegaos de los países celtas». En 1979, el festival, yá bien afitáu, pasa a llamase simplemente «Festival Interceltique». La familia terminara de completase cola integración d'Asturies na metá de la década siguiente, nel añu 1985.

Cuando andando'l tiempu Pichard recibiría acusaciones d'impostura per parte de ciertos intelectuales académicos, respondía «si como ustedes dicen el celtismu y l'interceltismu son conceptos falsos, la celtitú agora esiste ensin dulda, y aconcéyase en Lorient cada añu». La familia teórica o «artificial» camudóse nuna sólida realidá.

El ideólogu principal del «Festival Interceltique de Lorient» que güei conocemos ye entós Jean Pierre Pichard, gracies a la inestimable confianza y sofitu de Pierre Guergadic, home de consensu que ye a caltener inclusive l'equipu de la primer edición llideráu por Polig Monjarret, que sigue xugando un papel importante pola mor de les sos rellaciones intercélitiques. J.P. Pichard pela so parte, que fuera profesor asistente n'Escocia, apurre tamién una llista de contactos.

El festival va tomando un calter más cultural, ensin perder el filu de la contemporaneidá y la creatividá, amás de danza y música, arte contemporaneu,

lliteratura, cine dellos años, universidá popular... El deporte tradicional, mesmo los xuegos de sociedá, nun s'escaecen tampoco.

El FIL (sigles de «Festival Interceltique de Lorient») asume que la sociedá ye cada vegada más urbana y poro, hai que cultivar los estilos nacieses nesa nueva realidá social. Hay que s'abrir y favorecer toles tendencias. Del folk al rock, jazz, música sinfónica, composiciones encargaes directa y especialmente pol festival...

La voluntá de facer surdir los nuevos talentos amuéscase públicamente bien ceo. En 1973 Polig Monjarret, inspirándose nel «Flead Cheoil», un concursu de música organizáu por Comhalthas Ceoltóirí Éireann 'Hermandá de los músicos irlandeses», al qu'asistiera un añu enantes, crea dientro de la estructura del FIL el «Kan ar Bobl», lliteralmente 'cantu del pueblu'. Nesti certame participen cientos de músicos y cantantes, y l'ecu qu'atopa tres la primer edición obliga a realizar eliminatories per departamentos (equivalente alministrativu de les provincies españoles). La calidá ta asegurada y dellos de los artistes más respetaos de la nueva escena surden d'esta competición: Yann-Fañch Kemener, Denez Prigent, Ar re Yaouank, Nolwenn Korbell ... Y al respective de los artistes de los otros países celtas Pichard afirmarás: «a Lorient invitamos los artistes qu'ameriten ser conocíos.».

En 2020, el festival celebrará 50 años. Pue observase que cada década de la so historia, el festival algama un nuevu oxetivu, «predetermináu» según afirma Jean Pierre Pichard cuando decide retirase en 2007. En tou casu hai una periodización bien definida na evolución del festival.

Los años 70 son los años del descubrimientu mutu. Aquella familia que «nun se viera dende va 1.600 años» alcuentra na ciudá de Lorient un puertu pa fondiar, un llugar onde vese y reconocese, un llugar d'alcuentru ya intercambiu, una vitrina y un centru d'esperimentación. Son años d'espontaneidá y xenerosidá, de fiesta y discutiniu, de militancia por una Europa que ta naciendo, y onde ye evidente que'l festival apuesta «avant la lettre» –siendo pioneru– pola Europa de les rexones, de los pueblos. El factor humanu cunta enforma y asina cientos de voluntarios («los bnévolos») participen na organización creando redes d'amistá y afectos. Tamién de solidaridá: los voluntarios proceden de toles clases sociales ya implíquense inclusive na cuestación de fondos p'ayudar a los norirlandeses, o dalgunos años más tarde los sindicatos mineros galeses y escoceses en guerra col gobiernu de Margaret Thatcher. El factor humanu favorez tamién que Lorient seya a crear un espaciu de convivencia ensin violencia ente los irlandeses católicos y protestantes. Nesa época, músicos de les dos comunidaes

participen en conciertos xuntos y practiquen la tolerancia mutua. Ye nesos años onde principia a dicise que'l FIL ye un festival de diez díes y diez nueches, onde se vive la efervescencia cultural espontáneamente na cai, y nes que les miles de pegatines que publiciten cada edición van acompañaes d'otres que glayen espresivamente «allez Lorient» '¡dii pa Lorient!'. Nel añu 1978, el festival acueye per primer vez una gran artista internacional al marxe del mundu celta, Joan Baez, que dexará pa la historia la semeya de la so participación nún de los multitudinarios festou-noz al lláu d'Alan Stivell.

La década de los 80 inaugura les grandes creaciones y composiciones, daqué que sedrá una marca mayor del festival. Dende entós, el festival encarga, presenta o difunde non menos de 150 nueves obres. En 1980, pa la celebración del so décimu aniversariu algama'l primer gran retu de producción de la so historia: presentar nel estadiu del Moustoir la *Sinfonía celta* de Stivell. Cinco bandes de gaites escoceses, dos bagadou, una orquesta sinfónica, un coru... al rodiu de 400 persones n'escena delante de 10.000 persones, que magar la lluvia y l'aire termina bien. Nesa fecha aniversariu prográmase la primer «Gran Nueche del Puertu de Pesca», con una trentena de grupos, y ye l'añu de la creación del Troféu «Macallan» de gran cornamusa, que consagrará grandes gaiteros a lo llargo de la so historia (Patrick Mollard, Fred Morrison, Gordon Duncan, Robert Wats...).

En 1982 el festival presenta el *Brendan Voyage* (orquesta sinfónica y uilleann-pipe solista) del compositor irlandés Shaun Davey. En 1983 encarga *The Pilgrim. La suite celtique de Lorient* la composición más recordada del festival. Caún de los sos movimientos fai referencia a un país, ya intervienen músicos de tolos países celtas representaos na organización. Nos años vinientes el festival presentará *L'année des français* de The Chieftains, Tristan e Isolda... Pero'l festival nun presenta namás que creaciones d'inspiración tradicional celta con orquesta sinfónica, ta atentu a otres cultures, estétiques y tradiciones y por él pasen el guineanu Mori Kanté, el multiinstrumentista camerunés Manu Dibango, o los punks irlandeses The Pogues, que fieles a la so lleenda, ruempen toles formes nun conciertu que naide nun escaecerá.

En 1986, y yá cola presencia d'Asturies, el festival crea el Troféu «Macallan» de gaita. Como pasara cola gran cornamusa los solistes de gaita algamen sonadía nel circuitu intercélticu: Xuacu Amieva, Tejedor, Carlos Núñez, Hevia...

Nos años 90 el festival va conquistar Paris, el llugar per onde too tien que pasar na Francia xacobina si se quier esistir. Nun pub pequeñín de les Halles de Paris, JP Pichard aprovecha la fiesta de San Patricio irlandesa pa organizar una conferencia de prensa promocionando l'Intercélticu. ¿Nun yera al fin y al cabu

San Patricio un bretón de Gran Bretaña? El tarrén yá taba cucháu por dellos años de contactos. Hai tantos periodistes que nun se cabe y la conferencia tien que se retrasar a unos díes más tarde. Acaba de nacer la «San Patricio de París», de la mano del FIL, y lo qu'entamó nun espaciu reducíu, en 1996 yá se llama la «Primavera Celta de La Villette» y el festival y la fiesta de San Patricio instálase como una cita del Intercélticu de Lorient.

Los medios siguen les propuestas de Lorient. La primer cadena de television francesa, TFI tresmite la Gran Parada y Tv Breizh conecta en directo dende'l festival. Son años nos que se programa The Silencers, The Corrs, Sinead O'Connor, Rory Gallagher, música country, pero continúa coles creaciones como la *Passion Celtique* o *Anne des Iles*. En 1994 Lorient acueye una creación del Festival de Conuailles (Kemper), producida al rodiu de Dan ar Braz, guitarrista de la primer época d'Alan Stivell, *L'Heritage des Celtes*. Una producción na que ye pieza fundamental el Bagad de Kemper, multicampeón de Bretaña, y pela que pasarán la flor y nata de la música celta nos 6 años d'esistencia. En Glasgow, n'Escocia, col conseyu y la inspiración del «Interceltique», ñaz el «Celtic Connections», el gran aconceyamientu musical célticu d'iviernu. Cada mes de xineru, el festival escocés acoyerá grupos de los países célticos y d'otros horizontes, siguiendo un camín propiu progresivamente más averáu de la «world music», pero onde la música céltica tien un puestu importante.

L'Heritage des Celtes ye capital pal nacimientu d'una segunda fola celta que va durar hasta'l principiu del cambiú de sieglu. Más de 2,5 millones de CD, un gran ésitu de públicu y crítica (ganador 1996-1998 del mayor premiu de la música francesa «Victoires de la Musique»), fai que Dan ar Bras seya escoyíu pa representar Francia nel concursu d'Eurovision cola escocesa Karen Matheson y la galesa Elaine Morgan como cantantes, acompañáu de Donald Shaw a los teclaos, Ronan le Bars à l'uillean pipe et Jean Louis Henaff, penn-sonneur del bagad Kemper a la flauta.

Ensin concesiones la canción *Diwanit bugale* (Que los neños nazan), intérpretese en bretón. Si la clasificación nun ye bona, la visibilidá qu'algama l'interceltismu musical ye mundial. Lorient organizará l'ultimu conciertu integral de *L'Heritage des Celtes* nel estadiu de Moustoir nel añu 2000. Un acontecimientu de gran fuercia emocional sentíu como máxicu, por ser la despedida y porque'l conciertu pue dase gracias a una milagrosa pausa meteorolóxica. La lluvia volvería sobre les últimes notes del conciertu.

Pero'l Moustoir yá inauguraré en 1993 les Nueches Máxicas, un espectáculu representativu de les delegaciones céltiques de cada edición que, xuntando

tecnoloxía, música en vivo y fueos artificiales sigue siendo la tarxeta postal del Festival Intercélticu de Lorient.

Tamién nesa edición s'inaugura'l ClubK, un llugar d'alcuentru económicu qu'ufierta la posibilidá a les empreses bretones d'alcontrase y d'alcontrar referentes nos países celtas. Otra idea visionaria, cultura y economía de la mano, la busca del intercambiu económicu nel marcu européu y mundial.

Xustamente Europa reconoz «L'interceltique» en 1996 como ún de los más importantes festivales europeos, el 13 sobre 3.000. Esi mesmu añu entama la rotación de la declaración de país convidáu d'honor del festival. L'añu ta dedicáu a Galicia. Yá se fixere una primer esperiencia con Asturias en 1991, añu de la inauguración de la efímera llinia de ferry Lorient-Xixón. Asturias repite en 1998 y la delegación asturiana va provocar un cambiu fundamental pa la evolución del «Festival Intercélticu de Lorient»: per primer vez, un país instala un pabellón con conteníos gastronómicos, turísticos, artísticos y culturales, amosando'l so arte de vivir. La presencia de la Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies pa interpretar la *Nueche Celta* de Ramón Prada, dirixida por Maximiano Valdés, ye un ésitu de tal altor qu'el compositor apaez na primer páxina del periódicu *Le Monde*. Hasta la fecha, la OSPA ye la única orquesta sinfónica estranxera que se desplazó al «Intercélticu de Lorient». Gracias al ésitu de la delegación del 98, Asturias consolídase como ún de los países mayores del FIL, la sidra asturiano y el xestu d'echalo entren nos vezos del públicu y, lo más importante, el pabellón d'Asturies marca'l camín pa los otros países celtas. La emulación instálase como estratexa d'atractividá, y na actualidá cada país instala en cada edición el so propiu pabellón.

Na ininterrumpida estratexa internacional del FIL, JP Pichard percuere los continentes. Y p'amosar en directo la música celta crea'l grupu Hirio ('güei' en bretón). Estados Xuníos, China, Xapón, Australia, Brasil, el sultanatu d'Omán, Méxicu, formen parte del periplu a lo llargo de dellos años. L'asociación del términu Interceltique y ciudá de Lorient afítase mudialmente.

Nel cambiu de sieglu, la música celta cunta ente les estétiques musicales cuasi como un xéneru. Si la música de los celtas de les isles britániques yera'l primer referente na primer gran fola céltica, Carlos Núñez col so discu *A irmandade das estrelas* (1996), siguiendo la bona escuela de The Chieftains, instálase como un referente, sobre manera en Breñaña, onde ye reconocíu como un descubrimientu del Festival de Lorient. L'asturianu Hevia algama igualmente una reconocencia mundial con *Tierra de Nadie* (1998). El so virtuosismu como gaiteru ye reconocíu, pero amás introduzse nel universu tecnolóxicu al co-inventar la gaita midi,

dalgo que supón una revolución nos soníos de les cornamuses yá qu'un mesmu gaiteru ye a tocar diferentes versiones d'esa familia instrumental gracias a la electrónica midi. Un tema nomáu *Busindre Reel fai* que'l gaiteru de Villaviciosa pase de les dos millones de copies vendíes. Los celtes del Sur cuenten tamién na música celta mundial.

L'añu 2000, la segunda fola céltica entama a baxar, pero'l suelu de popularidá ye más altu en comparanza cola primer fola. El festival invita a «tolos celtes del mundu» pal cambiú de mileniu. La música celta ye practicada como opción estética por munchos talentos emerxentes en tol mundu. Una bandera europea abre la «Gran Parada» del FIL, que per primer vegada na historia ye gratuita por imposición llegal (un grupu de vecinos fai revivir una llei de 1795 pa torgar el pagu) El grupu irlandu-americanu Gaelic Storm, que participara na esitosa película *Titanic*, toca con gran sonadía en Lorient. El festival acueye nesos primeros años la fusión ente el bagad Men ha Tan y el percusionista senegalés Doudou n'Diayle. La «Nueche del Puertu de Pesca» anúlase definitivamente.

Esta apertura anuncia que los bagadoù y en xeneral los músicos bretones más dinámicos entamen a esplorar otres conexones que les del so rodiu intercélcticu. La música modal ye'l filu conductor de la nueva estética y el chantre mayor d'esa nueva tendencia ye Erik Marchand (voz del grupu folk Gwerz), que busca na música oriental europea el maridaxe colos *taraf* (orquestes p'acompañar les dances en cadena, en pareya o balades). La so formación col taraf de Carasenbes (música rumana y moldava) algama una gran repercusión. En 2003, Erik funda en Langonnet la Kreiz Breizh Akademi, programa de formación que tresmite les regles de la música modal y llaboratoriu de creacion con un ampliu marxe d'esperimentación (músiques d'Oriente Mediu, música electrónica...). Esta nueva tendencia marca una güelga muy sólida na música bretona. Les pasareles cola música celta son rares, pero nos últimos años les dos estétiques van averándose.

El FIL, gracias a la notoriedá de les cellebraciones de San Patricio, recibe la propuesta de programar en 2002 un gran espectáculo nel estadiu de Francia – Saint Denis- de París. A pesar de les duldes de la presidencia de l'asociación, JP Pichard organiza la «Nuit Celtique» de París que tien que colgar el «completo» bien aína y aguiya a los organizadores a programar una segunda nueche: 100.000 espectadores en total. La fórmula tendrá continuidá en 2003 y 2004 en Saint Denis, y da llugar a la creación d'una nueva sociedá I3C, Interceltique 3C. Esta sociedá instrumental, 100% capital FIL, organiza 4 espectáculos col nome Céltica en Nantes, 2 en el estadio de Rennes, 2 en Paris Bercy 4 en el Zenith

de París y 2 consagraos a la danza (Koroll) en Lille y Lyon. Pero los costos de producción son cada vegada más fuertes y el formatu del espectáculu nun ye a perpasar el nivel d'equilibriu financieru y pon en dificultaes a 13C.

El festival sigue, sicasí, desendolcándose en Lorient. En 2002 inaugúrase l'Espace Marine, una carpa de gran capacidá. En 2003, otra vuelta añu d'Asturies, el festival tien que soportar la mayor canícula conocida nos últimos tiempos (45°C de media) y una dura fuelga de los técnicos intermitentes del espectáculu. La parte positiva ye que pue utilizar dende esi añu un flamante Gran Teatru de Lorient. Sedrá esti'l llugar onde se presente una nueva creación intercéltica, *Jigsaw*, que supón un nuevu triunfu pa Ramón Prada. El festival termina económicamente muy débil. Pero'l diariu *Le Monde* propón a JP Pichard financiar una obra compuesta al 100% por Ramón Prada.

En 2004 el FIL presenta l'Acadie, primer colonia francófona del Canadá, como país convidáu d'honor. Comunidá ensin estáu, l'Acadie debe ser la puerta de contactu coles provincies marítimes del Canada Atlánticu, onde les comunidaes francófonas acadienses tienen básicamente la so implantación (Nueva Escocia, Cap Breton, New Brunswick) ensin tener en cuenta la Luisiana estaunidense (el términu «cajun» pa referise a los francófonos de Luisiana ye una corrupción de «acadien»). En 2004 estrénase *Keltikhé*, otru fitu del compositor asturianu Ramón Prada. Como pasara con Carlos Núñez diez años enantes, la violinista acadiana Dominique Dupuys conquista Lorient a los sos 17 años. 2005 ye'l añu de Irlanda y 2006 l'añu d'Australia, país onde una gran parte de la población ye d'orixe célticu.

En xineru de 2006 el delegáu d'Asturies, Lisardo Lombardía, recibe un SMS nel que Jean Pierre Pichard anuncia-y dende Escocia que piensa pidir el retiru en 2007, y propón-y que dea'l preste a la so socesión. Siguirán discutinios y alcuentros nos meses vinientes. Nun principiu l'asturianu refuga la proposición, pero la testerona insistencia de Pichard y bien de los miembros fundadores, que lu consideren como «l'home de la situación» terminen por convencelu. La nominación del delegáu d'Asturies a la cabeza del más identitariu de los festivales bretones y al empar ún de los mayores festivales de Francia y d'Europa ye una perguapa amuesa que'l proyectu intercélticu ye sinceru. L'interceltismu, como repetiría Pichard, «esiste, encontrámoslu nós». El 1 d'abril de 2007, Lisardo Lombardía entra en funciones como director del «Festival Intercélticu de Lorient». La fecha escoyida pol director fundador nun dexa de ser una broma amistosa, el 1 d'abril en Francia ye l'equivalente del 28 d'avientu ente nós, día de los santos inocentes.

L'áñu 2007, con Escocia como convidáu d'honor, consúmase la tresferencia de poderes ente los dos directores. Jean Pierre Pichard dexa'l FIL pa recentráse en I3C. En setiembre va vivir ún de los grandes momentos de la so trayectoria profesional. El Conseyu Rexonal de Bretaña y el departamentu de la Loire Atlantique organicen en París la «Breizh Touch», una manifestación cultural y económica que cellebra Bretaña. La «Breizh Parade », dirixida por Pichard, ye'l colofón d'esta cellebración: un desfile nos Campos Elíseos onde intervienen los meyores «bagadoù» y «cercles celtiques» y representaciones de tolos países celtes. 300.000 espectadores na avenida y una transmisión por TFI. La «Breizh Parade» sedrá'l cantu del cisne d'I3C. En 2008, Jean Pierre Pichard ye declaráu Bretón del añu, pero la so sociedá nun ye a recuperase de la falta de rentabilidá de los espectáculos gran formatu de estadios y sales d'alta capacidá. I3C tien que cesar la so actividá al principiar 2009.

L'INTERCELTISMU MUSICAL DEL SIEGLU XXI. EL COSMOPOLITISMU CELTA

Breña ye reconocida en Francia como «tierra de festivales». Una apreciación bien axustada a la realidá de güei. Amás de certámenes históricos como'l de Kemper (xeneralista de cultura bretona) o'l «Saint Loup de Guingamp» (la danza), dende la fin del sieglu XX apaecen bien d'otros festivales, de los que trés algamen una gran sonadía ente'l públicu, los media y la prensa nacional: El «Festival des Vieilles Charrues» de Carhaix (1998) dedicáu en prioridá al pop-rock internacional, el «Hellfest» de Clisson (Loire Atlantique, 2006) de música «extrema» y sobre too «metal» y el festival del «Bout du Monde» (fin del mundu) de Crozon (2000), especializáu na «world music». L'Intercélticu de Lorient, pasada yá la segunda fola céltica, nun ye entós l'únicu gran festival bretón, magar que sí guarda un puestu d'altor pol númberu d'espectadores (600.000 de media nesos años).

Si cuando'l nuevu director toma posesión la programación de 2007 taba mui adelantada, nun-y impide facer visibles yá dalgunos cambeos: organización d'una presentación pública en Lorient enantes qu'en París –les redes ayuden a nun penalizar la comunicación–, un aumentu significativu de la presencia de la llingua bretona nos documentos y na señalética, un mayor númberu de grupos bretones nel Espace Bretagne y al empar l'apertura nesi mesmu escenariu de la sección intercéltica baxo la fórmula «La Bretagne invite», la creación d'un espaciu pa la música electrónica d'inspiración celta... Por participar de cerca na

evolución del festival dende 1985, el director espresa la voluntá de continuar a grandes rasgos col esquema heredáu, pero reafirmando tamién la busca d'una mayor visibilidá de los países celtes non británicos, la Celtia del Sur, y afondar nel descubrimientu de la música de la diáspora céltica, tanto n'América como n'otros continentes.

Yá en mayu, nel so primer discursu delante l'Asamblea Xeneral de l'asociación anuncia delles de les ideas fuercia que van orientar el so trabayu:

La oposición identidá d'un sitiu/universalidá ye falsa.

(...) El Festival de Lorient foi a crear un puntu de referencia nel mundu pa la xente que sabe que tien una cultura propia pero que-yos presta compartila. (...) La cultura celta foi de siempre cosmopolita.

(...) El nuesu Festival Intercélticu, ye un patrimoniu de la ciudá, del país de Lorient, de Bretaña, y de tolos finisterres célticos arrequexaos nel Arcu Atlánticu européu (...) Patrimoniu que queremos ufiertar a tolos que defenden el derechu a la diferencia nesti mundu onde dellos quieren convencenos de que'l futuru tien de ser de toes toes estandarizáu y despersonalizáu».

Otra idea fuercia ye la revalorización de la península armoricana como exa xeográfica Norte-Sur del arcu atlánticu célticu y como punta de llanza de la conexón, del intercambiu planetariu, pero partiendo de la enerxía creativo del fondu cultural autónomu de cada país célticu y del interceltismu.

Na comunicación que presenta nos encuentros *Treuzcas* organizaos por Le pont supérieur (Polu d'enseñanza superior de les artes escéniques Bretaña-Pays de la Loire) nel mes de payares 2014, amuesa que la concepción del festival intercélticu dende 2007, la so programación y les iniciatives entamaes son frutu d'una reflexón posada. D'esta miente escribe:

Una Bretaña abierta al mundu, espresión del cosmopolitismo célticu

Asitiada nel corazón del Arcu Atlánticu Européu, Bretaña ocupa un emplazamientu privilexiáu ente'l Norte y el Sur del nuesu continente. Nesi encruz de caminos, siempre tuvo orientada escontra l'océanu. Esto fixo d'ella, xeográfica ya históricamente, un llugar y una cultura abierta hacia'l mundu y receptora de toa clase d'influencies. Los bretones supieron cultivar esti espíritu d'apertura ensin nenguna contradicción colos sos raigaños fuertemente célticos.

El gran rellumar celta de la Edá del Fierro, la cultura de La Tène, algama la so fuercia nel alcuentru Norte-Sur: ente la primer cultura celta de la Europa Central, la cultura de Hallstat, y el mundu etruscu mediterraneu. La cultura celta foi siempre una cultura viva, cosmopolita, el resultáu d'alcuentros ya intercambios, y esa ye la razón pola que pudo esparcese ampliamente nel continente européu, de la península Ibérica hasta Anatolia.

Ye esi cosmopolitismu'l que defende'l «Festival Intercélticu de Lorient», y que den- de 2007 yo procuro facer más visible. N'efectu, nesti tercer mileniu y a la hora de la globalización, ye importante amosar que se pue proponer un proyectu cultural alternativu a la despersonalización de les cultures, que nos fadría algamar hipotéticamente más porgüeyu. La estandarización pue ser refugada por una cultura viva, abierta, ensin complexos y qu'assume la diversidá de los otros y la so orixinalidá.

El «Festival Intercélticu de Lorient», que nos años 70 del sieglu pasáu, punxo en marcha de forma pionera la idea cultural d'una Europa de los Pueblos, supo asina mesmo crear un puntu de referencia pa la xente que se sabe portador d'una cultura diferenciada, pero que quier compartila. Refugando la oposición errónea identidá/ universalidá, el «Festival Intercélticu de Lorient» propón otra manera de ver el mundu. Caún de nosotros ye ciudadanu del mundu na midida na que nos sentimos enraigonaos nun llugar precisu del planeta. Poro, la filosofía del FIL nesti principiu de mileniu ye «De Breaña al mundu y del mundu a Breaña».

Esta dualidá exprésase yá mesmo pol refuerzu de los intercambios con tolos países celtes europeos y les comunidaes de la diáspora céltica n'otros continentes, cola fin d'abri- se a otros estétiques artístiques nel sen llargu del términu, al igual que l'averamientu a otros cultures identitaries. L'oxetivu ye conocer meyor el llaberintu de cultures que faen el mundu.

(...) Pa terminar, el «Festival intercélticu de Lorient» tien bien presente que la tradi- ción constrúise cada día y que xustamente esta característica ye la que fai de la tradición nel sieglu XXI un marcador identitariu de primer orde, alloñáu tanto d'un esencialismu inexistente, como d'un universu musical de nenguna parte.

Nuna pallabra, el proyectu del periodu del FIL aniciáu en 2007 asítiase nuna posición d'apertura y contactu colos «otros» pero refugando'l mestizax «obli- gatoriu» de la world-music qu'instala la idea de la música de nenyuri, ensin ape- llíos. Ye un camín propiu onde la celticidad ye un plus gracias al so imaxinariu y la so creatividá. A finales d'esi añu'l FIL comprométese con otros siete festiva- les bretones firmando l'Estatutu pol desendolcu caltenible y solidariu. Ente los compromisos asumíos pol festival tará un preciu d'entrada moderáu que faga posible l'accesu a la cultura a los sectores sociales más desfavorecíos.

Nel periodu 2008-2018 el festival celebró un ciclu completu n'honor de países celtes y abrió nueves perspectives. Cronolóxicamente Gales, Galicia, Breaña, Diáspores céltiques, Acadie, Asturias, Irlanda, Cornualles ya Isla de Mann, Australia, Escocia, Gales. Galicia sedrá nuevamente país convi- daú d'honor en 2019, enantes de llegar a la celebración del mediu sieglu en 2020 n'honor a Breaña como creadora de la «gran asamblea de los celtes contemporáneos»

Les rellaciones institucionales colos gobiernos de comunidaes autónomes (Asturies y Galicia), rexones (Bretaña, Cornuailles), naciones (Gales, Escocia) o países (Irlanda, Islla de Mann) continuaron de manera fluyida y trespasante. A ello contribuyó l'anovamientu xeneracional de los delegaos del festival en Galicia, Asturies, Islla de Mann y Cornualles. Escocia ya Irlanda caltuvieron los suyos. L'Acadie, caltuvo la so delegación como miembru de les diáspores céltiques, lo mesmo que Australia, que tamién renovó delegáu.

La celebración de la 40 edición del festival en 2010, n'honor de Bretaña, foi ún de los momentos más importanes d'esta llarga década. El número d'espectadores llegó a 800.000 persones, el máximu históricu. Y pa marcar la efeméride, el festival convierte'l cai del embarcaderu de Locmiquelic, nel centru de la ciudá nel «Quai de la Bretagne» (Cai de Bretaña). Un llugar de visita obligada dende entós, onde amás de gastronomía y stands institucionales, acueye actuaciones de contínuo dende la tarde, unos 50 grupos musicales bretones de toa tendencia. Un verdaderu bulevar dedicáu a la cultura bretona.

Organizáronse tres actividaes extraordinaries, dos cola Universidá de Bretaña Sur (UBS) de Lorient, que s'implicaba per primer vez nes actividaes del Festival Intercélticu: La esposición multimedia, «Festival Intercélticu de Lorient, 40 años nel corazón del mundu celta», que fixeron los estudiantes del máster profesional «Polítiques patrimoniales y desarrollu cultural» pa garantizar una mirada crítica, y que continuó con un coloquiú internacional y multidisciplinar n'ochobre «Celtismu ya Interceltismu nel sieglu XXI». La orixinalidá d'esta cabera propuesta, entamada p'aposentar les bases teóriques del futuru, foi qu'amás d'aconceyar especialistas y llingüistes, participaron dellos artistes protagonistas de la evolución del interceltismu y el FIL, como Alan Stivell o Carlos Núñez..

Pa finar la programación especial, un llibru sobre la historia del festival escritu pol periodista Alan Cabon, fondu conocedor del FIL, foi espublizáu poles ediciones Ouest France (*Le Festival Interceltique de Lorient*). Editáu en francés primero, tradúxose al español y al inglés nos años vinientes. La esposición del FIL, diseñada pa la itinerancia, presentóse nel centru Niemeyer d'Avilés, los meses precedentes al añu d'Asturies en 2013. Nes nueches del estadiu de Moustoir rindióse homenaxe a los creadores del FIL (Guergadic, Monjarret, Pichard). Eses nueches hasta entós llamaes «Máxiques» pasen a llamase «Intercéltiques» col envís de protexer l'autoría del conceptu. Delles sociedaes pretendíen suplantar los espectáculos esternos aprovechando'l pieslle d'I3C.

Y Pa conmemorar los 40 años el Festival encargó una nueva composición: *Planète Celtique* (Planeta Celta) al compositor Didier Ropers.

En noviembre d'esi mesmu añu, el festival acoyó in-extremis el «Liet Internacional», qu'Escocia refugó por falta de financiación. El Liet, nació en 2002 como alterativa al concursu d'Eurovisión, onde namás puen presentase intérpretes que canten en llingües minoritaries, ta patrocináu pol Conseyu d'Europa. Esta celebración amosó la capacidá de reacción organizativa del FIL y la so determinación na defensa y difusión de les llingües minoritaries/minorizaes. Como s'amosaría una vuelta más en 2012, al celebrar l'añu de l'Acadie, solliñando que'l francés del Canadá Atlánticu tamién se defendía frente al inglés mayoritariu nesa xeografía.

En 2011 celebróse l'añu de les Diáspores Celtes. Aunque na edición del 2000 se dedicare a «los celtes del mundu», esta foi la primer vegada que se formulaba la existencia d'una diáspora céltica comu vector del desendolcu d'un interceltismu planetariu. Nel editorial del programa y col títulu «Una celtitú na rosa de los vientos», haciendo referencia a la emigración espresábase:

Nes nueves tierres onde s'instalaron, esos expatriaos, frecuentemente integraos y mestizaos, continuaron a practicar les sos músiques y les sos llingües maternes. Munches xeneraciones más tarde, gracias a los intercambios con les comunidaes que los acoyeron, los sos descendientes terminaron por visitar les sos tradiciones, dando-yos un nuevu ánima ricu en calidaes y vitalidá (...) Enxamás (el FIL) había aconceyao nuna mesma edición artistas célticos veníos de los cinco continentes.

El festival inauguraba esi añu una nueva estética nos carteles, más artística y simbólica yá introducía un lema-mensaxe: «Tolos acentos del celtismu». Artistes veníos de Nueva Inglaterra, Nueva Escocia, México, Chile, Guadalupe, Luisiana, Vietnam... cola fin d'amosar la diversidá de la celticidad del nuevu sieglu. «La espresión del cosmopolitismu célticu contemporaneu: arguyu de les raíces, apertura al mundu y espíritu de curiosidá permanente. Un mundu a descubrir» finaba l'editorial.

La gran Nueche n'honor del país llevó por títulu: «Jack Kerouac, bretón de América». L'autor de «*On the road* - Nel camín», el llibru-biblia de la xeneración beat, afirmara a Radio Canada TV que si él s'echó al camín ye porque él yera un «aventurier bretón» y dacuando evocaba emotivamente la so celtitú. Kerouac foi'l filu conductor d'un concierto construyíu al rodiu del repertoriu de Bob Dylan (cantaes pol so amigu de la primer época Hugues Auffret), semeyes, vídeos, bluegrass y una canción compuesta pol propiu Kerouac, sobre un guión escritu pol director del festival, afondando d'esta miente nos aspectos culturales.

Pa esa edición instalóse amás el «Dôme de les Diáspores Céltiques», una carpa semiesférica simbolizando'l planeta con una programación específica: cine documental, showcase musical, programación infantil, duplex per satélite con comunicaciones con otros continentes, gastronomía de los sabores de per uquiera. Hevia, por encargu del FIL, presentó l'espectáculu «Remis, un gaiteru universal». La fascinante aventura americana de José Remis Ovalle, viaxe iniciáticu que lu convierte nun referente pa la gaita asturiana. Per primer vez ponse en venta el «badge de soutien» una chapa-insignia de sofitu-participación colos colores del añu. Si nesta edición la compra yera voluntaria, la chapa pasaría a ser un distintivu de cada edición y progresivamente obligatoriu pa los conciertos nocturnos nel espaciu públicu. Un compromisu ente la gratuidá total y la pequeña aportación económica (5 € pa 10 diez díes).

Queda pa la historia del Intercélticu, una trueno con fuertes rabaseres d'aire qu'obligó por primer vegada a anular una Nueche Intercéltica del estadio de Moustoir.

Asturies, «Les Tierres altes de la celtia del sur». foi país convidáu d'honor en 2013.

Otra novedá de la década ye la celebración en 2015, per primer vez, d'un añu dedicáu a los dos países celtes más pequeños, Cornualles y la Isla de Mann. Una celebración de la cooperación intercéltica. Dos países distintos son a trabayar con enfotu y complicidá pa organizar conxuntamente una edición que resultó amás bien exitosa. Un exemplar camín a seguir.

Un nuevu añu d'Australia en 2016, col lema «Celtas baxo la cruz del Sur», onde la cultura aborixe y la tradición anovada de los emigrantes d'orixe célticu fundadores d'esti modernu gran país de les antípodes, dexa pasu a Escocia, un referente indispensable de la música celta na actualidá.

N'efeutu, en 2017, namás que p'animar la carpa del país convidáu d'honor hebo qu'escoyer ente 70 candidatures. Gracias a la cooperación, ente los mayores festivales escoceses, la edición dedicada al país de les Highlands, «Carácter fuerte, corazon batiente, espíritu universal», el pabellón y la delegación escocesa foi ún de los más exitosos de la década.

El País de Gales, en 2018, amosó un gran anovamientu xeneracional, con grupos de calidá en tolos estilos musicales, pero lo que quedará pa la historia d'esta edición ye la exitosa implantación nueva del FIL nel espaciu públicu urbanu y una definición perfeccionada del sistema de filtrax de seguridá qu'impunxeron los atentaos terroristes de los años 2015-2018.

Otramiente, el festival recibió tres años de siguió (2014, 2015 y 2016) el premiu de «Mejor festival urbanu de Francia» por votación directa del públicu per internet.

Esti ultimu deceniu tuvo tamién marcáu pola crisis económica qu'España a finales de 2007. A pesar de la importante baxa de subvenciones institucionales, el festival progresó na autofinanciación (72%) gracias al desendolcu del mecenalgu y la esponsorización, la meyora na xestión económica, y la introducción d'una chapa-insignia d'encontu que dexa ente otro acceder a la programación de nueche de los pabellones de los países celtas. El nivel de gratuidá del festival sigue tando al rodiu del 60%. Asina que la economía y la cultura «de la mano» pa seguir siendo llibres de decidir, calteniendo la prioridá cultural y lo artístico siempre. Eso sedrá lo que faga posible caltener los valores humanistes del festival, la riqueza de la diversidá y l'espíritu cosmopolita del celtismu del sieglu XXI.

EL FESTIVAL INTERCÉLTICU COMO CABEZA DE CARTEL. LORIENT, CAPITAL INTERCÉLTICA

El «Festival Intercélticu de Lorient» axunta cada branu, al entamar agostu, unes 750.000 persones en diez díes, al rodiu de la cultura celta contemporánea. A lo llargo de 10 díes y 10 nueches el FIL propón 200 conciertos y acueye de los meyores artistes y grupos del mundu en rock, folk y música tradicional. L'intercélticu ye amás un festival multidisciplinar qu'acueye esposiciones d'arte contemporaneu, cine, conferencies, debates, mercáu solidariu y actividaes de desendolcu sostenible, salón de *lutheria* etc

La llista de los artistes de sonadía internacional que pasaron nestos caberos años ye bien llarga. Ente ellos: Texas, Joan Baez, The Corrs, Simple Minds, The Cranberries, Rokia Traoré, Goran Bregovic, Sinéad O'Connor, Mísia, Chieftains, Loreena Mc Kennitt, Danyèl Waro, Luz Casal, The Dubliners, Imelda May, Anushka Shankar, Suzanne Vega, Titi Robin, Buena Vista Social Club, Capercaillie, Tommy Emmanuel, Alan Stivell, Carlos Núñez, Hévia, Manic Street Preachers, Amy Macdonald...

Pero cuando al so director se-y pregunta quién ye la «tête d'affiche» 'cabeza de cartel' de cada edición, respunde «la cabeza de cartel ye'l propiu Festival Intercélticu». Y la continua afluencia masiva de públicu, añu tres añu, que frecuenta insistentemente los espacios abiertos más que les sales d'espectáculu, nun lo desmiente

Ensin dulda'l festival de Lorient ye la espresión perafitada del interceltismu contemporaneu, creador y abiertu, llaboratoriu d'idees y esperimentación, vitrina de difusión artística y oportunidá de descubrimientu de talentos. Los artistes son importantes p'atrayer un ciertu públicu, pero lo qu'atraí'l bayurosu públicu intexeneracional que s'aconceya en 10 díes cada agostu ye'l componente de crisol de cultures y rellaciones humanes, construyendo pontes y non levantando muries. Ye por eso que la ciudá de Lorient, la ciudá de los cinco puertos, ye reconocida ensin desaxeración como la capital intercéltica.

BIBLIOGRAFIA

- BÉVANT, Yann & Gwendal DENIS (2012): *Le celtisme et l'interceltisme aujourd'hui. Actes du colloque de Lorient des 11 et 12 octobre 2010*. CRBC Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, TIR.
- BOURDELAS, Laurent (2017): *Alan Stivell. Le mot et le reste*. Morlaix, Le Mot et le reste.
- Bretons (2018): «Entrevista con Alan Stivell», en *Bretons* 146: 50 y ss.
- Bretons (2018): «Ceux qui on reveillé la Bretagne», en *Hors-série* 35.
- CABON, Alain (2010): *Le Festival Interceltique de Lorient*. Editions Ouest France. [Versión Española, 2012. Versión inglesa, 2014].
- CHARTIER LE FLOCH, Erwann (2013): *Histoire de l'Interceltisme en Bretagne*. Coop Breizh.
- GRALL, Xavier (1986): *Le cheval couché. Le livre de poche*. [Reimp. de la edic. de 1977].
- HAMON, Kristian (2001): *Les nationalistes bretons sous l'occupation*. Le Relecq-Kerhuon, An Here.
- HELIAS, Pierre-Jakez (1999): *Le cheval d'orgueil*. Pockett. [Reimp. de la edic. de 1975].
- LAMOUR, Pascal (2018): *Un monde de Musique bretonne*. Ouest France.
- LEBESQUE, Morvan (1984): *Comment peut-on être breton. Essai sur la démocratie française*. Seuil.
- MONNIER, Jean Jacques (2007): *Résistance et conscience bretonne (1940-1945): l'hermine contre la croix gammée*, Yorán Embanner.
- MONNIER, Jean Jacques, coordinateur (2010): *Histoire d'un siècle, Bretagne 1901-2000: l'émancipation d'un monde*. Skol Vreizh.
- MONJARRET, Polig (1984): *Tonioù Breizh Izel. Musique populaire de Basse Bretagne*. Rennes, Bodadeg Ar Sonnerion.

- (2003): *Tonioù Breizh Izel*, vol. 2. *Musique populaire de Basse Bretagne*. Rennes, Bodadeg Ar Sonnerion et Dastum.

OTRES FONTES

Esposición «Mathurin Meheut au front (14/18)». 2014 Musée M. Meheut (Lamballe, Côtes d'Armor).

Fest- noz, de la cour de ferme à l'UNESCO. Web documentaire. Bretagne, Culture, Diversité. 2018. www.bcd.bzh/webdoc-festnoz.

FESTIVAL INTERCÉLTICU DE LORIENT (2007-2018): Editoriales de tolos programmes de mano dende 2007 a 2018.

LE GARREC, Felix & Nicole PLOGOFF (1981): *Des pierres contre les fusils*. DVD. Atelier Bretagne Film.

LOMBARDÍA, Lisardo: «Le Festival Interceltique de Lorient: expression d'une culture traditionnelle vivante et en permanente évolution».

OUEST FRANCE (2016): *Sonnez Bombardes. Résonnez cornemuses. La Fédération des bagadoù fête son 70e anniversaire*. [Fasciculu especial].

TREUZKAS (2014): *Journée sur la transmission des musiques traditionnelles*. [<https://www.lairedu.fr/collection/ssc/treuzkas/>]

FRANQUISMU ESPECTRAL, ARCHIVU ETNOGRÁFICU Y CORALIDAES ANÁRQUICES NA ASTURIES POSFRANQUISTA

Llorián García-Flórez

INTRODUCCIÓN¹

Nos últimos años, determinaes cuestiones relatives a les permunches he-rencias del franquismu y a la pregunta pola so reparación política, económica, cultural y espiritual, ganaron interés nel contestu de los estudios hispánicos contemporáneos (Labanyi 2000). Al tiempu que constitutives dafechu de la lla-mada Transición democrática española (1974-1986), la pervivencia del franquis-mu como espectru que percuere'l nuesu presente ye, sicasí, una temática rara

¹ [Nota previa a la traducción: Esta investigación foi realizada metanes del mio procesu de formación doctoral, y como parte de les actividades del grupu d'I+D+i «Música, Danza y Estudios Culturales» (mu-danzas), de la Universidá d'Uviéu; razón pola que foi primeramente espublizáu n'inglés. Foilo entós, como «Epílogu Postfranquista» d'un llibru colectivu entituláu *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* [ed. Beatriz Martínez del Fresno & Belén Vega Pichaco. Turnhout: Brepols, 2017; el títulu ori-xinal del capítulu foi «Spectral Francoism, Ethnographic Archive, Anarchic Choralities in Post-Francoist Asturias». Poro, ye preciso entamar esta nota agradeciendo a la editorial Brepols y, mui especialmente, a Roberto Illano, ún de los coordinadores de la serie *Music, Criticism & Politics*, por dame'l preste a esta torna al asturianu. El capítulu ta reproducíu d'una manera bastante apegada al orixinal, con modificaciones puntuales. Neses modificaciones, malapenes entré a camudar cuestiones de ritmu y d'enfoque y que fueron pensaes pa un contestu diferente al d'esta edición.]. Agradezo a les editores del llibru, Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco, pola so curiada llectura del testu y polos sos valiosos comentarios tocantes tan-to a la estructura como a los conteníos d'esti capítulu; a José Antonio Gómez, polos sos consejos y enorme confianza depositada en mi; al Muséu del Pueblu d'Asturies, por facilitame l'accesu a dellos materiales del so archivu fotográficu; a Leticia González Menéndez, por tantes y tantes conversaciones tocantes a la cues-tión del baille tradicional asturianu que fueron, ensin dulda, la semiente del mio interés pola coreoloxía; a César Colón-Montijo, polos sos comentarios y conversaciones relatives a esti testu; a Luciana Pereira, pol so magníficu asesoramientu llingüísticu [no referíu a la versión inglesa]. Esti testu pue ser vistu como ún de los primeros resultaos d'una estancia d'investigación que realicé nel Center for Ethnomusicology de la Universidá de Columbia de Nueva York (primavera de 2016). Toi enormemente agradecíu a la profesora Ana María Ochoa Gautier pol facilitame l'accesu a aquellos mundos, pola so xenerosidá inmensa, pol calter siempre inspirador de los sos comentarios, y polo acertao de toles sos recomendaciones bibliográfiques. Finalmente, quiero amosar un agradecimientu especial a Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás», por dame'l permisu p'apropiame de les sos idees, pola so enorme amabilidad y entusiasmu, pola so sabiduría y bon facer, por ser un referente.

vez considerada na esfera pública asturiana: como si d'un «secretu públicu²» se tratare. Por esta razón, el mio sentir nesti capítulu encarna, en parte, un intentu por resonar cola multitud de voces que, dende l'entamu de la crisis financiera, intentaron romper con estos silencios institucionalizaos. Si bien el testu discute cuestiones relativamente abstractes, la so escritura concibióse como un esfuerzu por escuchar ya inscribir estos y otros secretos públicos, de manera que puedan ser audibles «otramiente³».

Más allá d'eso, esti capítulu trata d'esplorar la problemática naturaleza de los espectros coreolóxicos del franquismu, como parte d'una investigación más amplia dedicada a estudiar la rellación ente música, tradición y biopolítica⁴ na Asturias posfranquista⁵. Con rellación a esto, propondráse una llectura «a contrapelo» del archivu posfranquista. Empíricamente, el conteníu d'esti testu tematiza'l pensamientu coreolóxicu del mio interllocutor Xosé Antón Fernández Martínez, «Ambás», un perconocíu recopilador de cantares y activista qu'inflúi de manera crucial non solo al movimientu asturianu de revitalización musical, sinón tamién, más allá de determinaos puntos de controversia, al propiu movimientu asturianista.

Inspiráu nel métodu de la «equivocación controlada» propuestu pol antropólogu brasileñu Eduardo Viveiros de Castro, el principal oxetivu d'esta investigación foi preparar el terrén pal desendolque colectivuu d'un *estáu* de «decolonización

² El sentíu acústicu d'esta idea ta basada na rellaboración que César Colón-Montijo (2018) ficiera del conceptu de secretu públicu, tomada a la so vez, de los trabayos de Michael Taussig.

³ Na mio escritura, «otramiente» significa dalgo así como «lo otro de lo otro», un poco nel sentíu dau por Elizabeth Povinelli (2014), ente otros feministes de la diferencia, como Luce Irigaray.

⁴ No que sigue, emplegaré'l términu «polítiques de la vida y de la muerte» pa referime xenéricamente al panorama abiertu cola recuperación por parte de Foucault del conceptu de biopolítica (pa una introducción a d'esti panorama, véase por exemplu Rose 2007). Cuando emplegue «biopolítica» va ser col aquel d'afitar un enfoque más estrictamente foucaultianu, centráu nos asuntos relativos a les tecnoloxíes de gobiernu del *estáu* modernu. Otramanera, si bien el mio pensamientu ta sofítáu nel enfoque zoopoliticu de Ludueña –onde *zoè* nun se relaciona con *bíos* per aciu d'una simple anulación o esclusión, sinón per aciu d'una conxunción (Ludueña Romandini 2010: 33)–, nesti testu, reservaré l'usu del términu «zoopolítica» únicamente pa solliñar la importancia del llabor de los non-humanos na constitución y desendolque de les polítiques de la vida y de la muerte na teoloxía política de la modernidá.

⁵ N'analoxía col sentíu del «pos» de «poscolonial», y a falta d'una palabra meyor, el mio usu d'esti prefixu tien un sentíu críticu más circunscritu a les preguntes de los estudios subalternos que a les de la llamada posmodernidá. Tampoco nun-y doi un sentíu cronolóxicu; recursivu, más bien. Al asitiar esta investigación nel marcu de lo posfranquista, lo que primeramente pretendo ye solliñar la manera en que la historia del franquismu y la historia de la modernidá/colonialidá tán entemecíos como norma, non como escepción. Esta idea ta basada na crítica decolonial de la modernidá. La mio manera d'enfocar estos debates va ser esclairada na sección viniente, cuando presente la cuestión de les polítiques del reconocimientu posfranquistes.

permanente del pensamientu» afayadizu (Viveiros de Castro 2009: 73-79). Acordies con ello, esti testu garra sofítancia nuna ontoloxía política non-escéptica, de manera tala que «estremaes formes d'esistencia afitaes en práctiques reflexives concretes [puedan ser quien a] precipitar formes alternatives de pensamientu⁶» (Holbraad y Pedersen 2017: 293). Razón pola cual, la mio esploración del pensamientu coreolóxicu d'Ambás nun intenta «dar voz» al otru, nin trata d'afitar una «apropiada» representación etnográfica. Si como dixo Marilyn Strathern, la cultura nun ye dalgo susceptible de ser *interpretao* sinón «la manera en que les persones faen analoxíes ente diferentes dominios de los sos mundos» (1992: 47); entós, el mio rol como etnomusicólogu probablemente implique un proyectu diferente d'aquel enfoáu na representación «adecuada» del pensamientu coreolóxicu del mio interlocutor. En consecuencia, y siguiendo con esti conceutu strathernianu de cultura, el mio rol como etnomusicólogu va ser dalgo más paecío a un estudiu «con xente» qu'a un estudiu «de» la xente (Ignold 2017). Entiendo amás esta manera de trabayar como particularmente abierta a la equivocación; onde la equivocación nun ye concebida como un error, sinón un puntu de partida productivu, constitutivu de l'alteridá mesma (Tsing 2005: 4; Viveiros de Castro 2009: 59-81). Daes entós estes idees preliminares, la investigación tien l'oxetivu de tresducir el pensamientu coreolóxicu d'Ambás nel estudiu xeneral del Franquismu.

Tocante a les fontes, los materiales emplegaos nesti testu fueron produccions n'entrevistes formales con Ambás, pero non solo; tamién al traviés d'un trabayu de campu de llarga duración al rodiu la cultura espresiva llocal na Asturias contemporánea. A pesar de que nun seya fácil de positivizar dientro d'esti capítulu, esta última manera foi un factor central a la hora de yo componer el tipu de rellación ente teoría y práctica qu'esti testu presenta. Per último, al tematizar dalgunos momentos específicos de la vida d'Ambás, lo que pretendo ye solliñar la manera en que los problemes coreolóxicos y acústicos planteagos pol mio interlocutor bien podríen ser d'utilidá a la hora de considerar d'otra manera la intrincada naturaleza de les herencies del franquismu. Esa otra manera, adelanto, va implicar la reconsideración del franquismu como un fenómenu non estrictamente humanu.

El capítulu divídese en tres partes. En primer llugar, ufrirase un averamientu al problema de la heteroxeneidá nel contestu de los polítiques posfranquistes del reconocimientu. En diálogu col enfoque de Verónica Gago al rodiu la pragmática de lo popular, propondré la noción de «posfranquismu dende abaxo» como una ferramienta útil cola que captar la rellación ente música, danza y instituciones nel

⁶ A nun ser que se diga lo contrario, les tornes de les cites son tamién del autor.

posfranquismu d'una manera non teleolóxicamente centrada nel estáu. Con rellación a esto va proponese una desestabilización de los moos modernos de manexar l'alteridá; un descentramientu qu'habría entendese como una de les preguntes clave d'esti testu. En segundu llugar, voi introducir dalgunos aspectos relativos a la historia de vida del mio interlocutor, aspectos que tienen que ver cola xenealoxía del so archivu etnográfico (Archivu de la Tradición Oral d'Ambás). Al poner en rellación los trabayos sol capitalismu y la globalización d'Anna Lowenhaupt Tsing, y sola escucha d'Ana María Ochoa, nesti apartáu acuño'l conceptu de «fricción aural». Con elli, intento esplorar *otramiente* la historia aural de les polítiques posfranquistes de l'asturianidá, al tiempu que reasitiar nel centru la cuestión de la equivocación acústica como parte de la historia de la circulación de los afectos a escala global. Finalmente, siguiendo la idea de Eduardo Viveiros de Castro del *relative native*, garraré'l conceptu de *grupu de baille folclóricu* (a partir d'agora GBF) del mio interlocutor, col aquel de tresducilu nel estudiu del franquismu. Dao que se trata d'un marcu conceptual coreolóxicu desendolcáu pol mio propiu interlocutor nun contestu profundamente enraigónáu na crítica del posfranquismu, entiendo esta comparanza como parte d'un xiru críticu más xeneral que, na mio escritura a lo menos, enllaza cola llamada «descolonización del conocimientu» (Lander *et al* 2000). Como conclusión d'esta suerte d'alcuentru «tresacadémicu», el capítulu va proponer una consideración del conceptu de GBF que'l mio interlocutor critica como una «infraestructura poética» (Larkin 2013) circunscrita al Estáu modernu. Inspiráu nel trabayu d'Ana María Ochoa (2014) sola la inscripción de voz y la escucha nel archivu, defenderé qu'esta atención a la materialidá de la voz podría ayudanos a pensar d'*otramiente* la ontoloxía de lo coreolóxicu: menos venceyada a la cuestión de la representación, y más atenta les polítiques d'inscripción y circulación de la voz coral. Finalmente, el capítulu dará acabación con una suxerencia que quedará flotando nel aire: los actuales debates tocantes a la rellación ente música y estáu, colos sos puntos ciegos concomitantes, habríen ser meyor dirimíos dende una reconsideración radical de la materialidá de lo acústico y de lo quinético, más allá de la historia teolóxico-política y económica d'un estáu-nación-modernu dau.

«SANU REXONALISMU» Y BAILLE: LA INMUNIZACIÓN DE LA HETEROXENEIDÁ NES POLÍTQUES POSFRANQUISTES DEL RECONOCIMIENTU

En contraste colo que quiciabes habría qu'esperar dempués de décadas d'instrumentalización (Castelo-Branco *et al* 2003: 73), l'acabación del réxime franquista

dio llugar a una «intensificación⁷» de lo coreolóxico. A l'altura de los entamos de los ochenta y, de mou llamaderu, coincidiendo cola conocida renuncia al marxismu per parte del Partíu Socialista Obrero Español, la busca d'una asturianidá «auténtica» convirtióse nun asuntu d'interés pa muncha xente. Baxo la premisa d'una Asturias non contaminada nin polos efectos del franquismu nin de la modernidá, muncha d'esta xente entamó a participar en proyectos colectivos al rodiu del baille popular asturianu. Espardiós per bona parte de la xeografía asturiana, estos grupos fueron conocíos col apellativu xenéricu de «grupos d'investigación etnográfica». Surdiós n'oposición a aquellos otros que calteníen les estétiques y performancies heredaes del franquismu, estos grupos yeren particularmente hostiles pa col discursu resiliente de la Sección Femenina que, pa munchos d'ellos, representaba sobrevivencia póstuma del franquismu. Tanto les investigaciones de calter etnográfico desendolcaes por estos grupos d'activistes «culturales», como la so reivindicación de recuperación d'indumentaria, repertorios y coreografíes aparentemente non marcaes pola influencia del franquismu, fueron convertíos dacuando en símbolos d'una «identidá renovada» (Santoveña Zapatero 2013: 65). D'esta manera y a pesar de les contradicciones, pa munchos y munches de los y les míos interlocutores, esti procesu vivióse como un elementu crucial nel proyectu de llucha pola lliberación colectiva posfranquista, en xunto con otros que tamién tuvieron llugar metanes de la llamada Transición.

Sicasí, l'ascensu repentinu d'esti interés polo coreolóxico difícilmente pue ser entendíu en términos puramente culturales. Foi acompañáu, más bien, por otra «intensificación» previa, la d' Asturias. Una intensificación que, como ye sabío, tuvo la so primera *aparición pública* en 1974, cola fundación de Conceyu Bable, unos meses entantes de que'l dictador morriera, y en resonancia col panorama abiertu pola crisis del «particularismu franquista» (San Martín Antuña 2006). A l'altura de finales de los setenta, entamos de los ochenta, el movimientu asturianista taba fundamente enraigonáu nun entemecimientu ente los asuntos de los estudios asturianos y los de la teoría crítica. Como tamién apuntó San Martín Antuña (2006), ye conocío que la llucha pol reconocimientu de los derechos llingüísticos de los falantes d'asturianu foi un «puntu nodal» al traviés del que tuvo llugar un ensame de demandes más ampliu. Ún de los aspectos más interesantes del llamáu asturianismu «políticu» tamién, foi la so marcada dimensión popular; a pesar de que, ciertamente, dinámiques d'elitismu y de conservadurismu tamién puedan ser trazaes. Esta dimensión de lo popular trátase davezu con

⁷ Conceptu tomáu d'Ochoa Gautier (2006).

rellación a dos factores relacionaos. El primeru, l'aplastante refugu del movimientu asturianista per parte de les principales élites polítiques y económiques dirixentes d'Asturies; y el segundu, l'escasu desendolcu d'unes «apropiaes» polítiques del reconocimientu n'Asturies, en comparación, pongamos por casu, de les llamaes «nacionalidaes históriques». Pa muchos activistes, la prevalencia d'esti estáu de les coses una vez que la Transición foi supuestamente acabada dio llugar a una percepción xeneralizada del asturianismu como un «nacionalismu frustráu» (Zimmerman 2011). Sicasi, yo preferiría referime a ello como la cara «blanda» d'un estáu d'escepción llargamente prollongáu en tiempu. Si bien soi plenamente consciente de la importancia d'esplorar los caminos de l'apropiación estratéxica de la retórica lliberal de los derechos humanos y de la soberanía nel contestu de les «polítiques de los gobernaos» (Chatterjee 2004), lo que quiero proponer con esto ye una exploración d'*otramiente* del posfranquismu asturianu. Y el primer puntu p'aniciar esta exploración ye desfacer la consideración de la *falta* d'una nación «apropiada» –ye dicir, universalmente convalidable– como puntu de partida de los estudios asturianos contemporáneos. Con esti xestu, trato d'introducir una manera d'averase al problema d'Asturies dende una perspectiva ampliada. Una perspectiva na que la circulación de los afectos movilizaos polos discursos de l'asturianidá nun presuponga una totalización de la rellación zoopolítica ente voz, cuerpu y territoriu. En llugar d'eso, l'atención al problema de la economía política de los afectos, lo que pon enriba la mesa ye la *coexistencia* irreductible de posibilidades aurales y quinétiques alternatives a aquelles previstes nes infraestructures poétiques del Estáu modernu. En consecuencia, al tiempu que considera una tradición de pensamientu crítica surdida nel posfranquismu –l'asturianismu «políticu»–, esti enfoque tien l'aquel de tratar de sincronizase colos asuntos de lo que Lacan llamó *lo real*: con un procesu abiertu, non teleolóxicu que, como la propia vida, siempre nos lleva a «devenir dalgo más» de lo que yá somos (Grosz 2008: 72).

Dende'l puntu vista d'un marcu más xeneral, la rellación ente les movilizaciones pola democracia y les movilizaciones en favor d'una autonomía rexonal na llamada Transición española ye dalgo persabío. La dialéctica ente la politización de la espresiva llocal y el desendolcu d'«apropiaes» polítiques del reconocimientu de la diferencia cultural, ente otros factores, xugaron un rol crucial nel procesu de democratización. Como señalará Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, el vanceyamientu ente los conflictos políticos y sociales y les demandes de descentralización «tuvieron presentes dende'l primer momentu del procesu de democratización» (2008: 180) hasta'l final de la propia Transición. De manera que,

lloñe de ser un tema secundariu, les cuestiones relatives a les polítiques de la heteroxeneidá fueron absolutamente centrales nesti procesu; y en bona medida, fuertemente condicionaes pol mieu y pola reticencia de delles de les fuerces y actores más conservadores de la sociedá, casu del poder borbónico-militar.

A pesar d'esti protagonismu, relativu a la cultura espresiva llocal y a la so rellación cola política nesti contestu, l'estudiu de la yá refería producción y circulación de los afectos, y la so apropiación discursiva por parte de la «sociedá política» (Chatterjee 2004), fueron fenómenos poco trataos nel estudiu de la Transición. Sicasí, resulta casique imprescindible referise a la monografía de Josep Martí sol folclorismu, más centrada nes dinámiques propies de la racionalidá institucional y les sos proyecciones na sociedá. Dende esti puntu vista, *El folklorismo: uso y abuso de la tradición* (Martí i Pérez 1996) foi un llibru pioneru, qu'ensin dulda catalizó'l surdimientu d'un interés académicu creciente tocante a la rellación ente nación, folclor ya ideoloxía nel contestu del Estáu español. Si bien el so trabayu nun ta estrictamente circunscritu al marcu posfranquista, eso nun quita pa que tamién se tenga ocasionalmente referíu a les sos polítiques del reconocimientu:

Otra clara muestra de la íntima relación existente entre el folklorismo y la ideología nacionalista o regionalista nos la ofrece el actual panorama español de la política cultural. Los cambios políticos devenidos en España desde la reinstauración de la democracia y la configuración del estado en diversas comunidades autónomas han fomentado en gran medida el desarrollo del folklorismo, ya que además de los nacionalismos históricos, las diferentes regiones españolas se han visto en la necesidad urgente de afirmar su identidad regional, objetivo para el cual el folklorismo se presta perfectamente a ser instrumentalizado (Martí i Pérez 1996: 172).

Ye importante tener en cuenta qu'esta aproximación, compartida con otros y otros autores que tamién tienen estudiao la rellación ente folclor ya ideoloxía, foi central en munches de les discusiones hexemóniques tocantes a la rellación ente heteroxeneidá y política nel contestu del posfranquismo español⁸. Dende esti puntu de vista, tanto la intensificación asturianista como la coreolóxica anteriormente descrites apaeceríen principalmente como l'efectu d'instrumentalización «dende arriba»; escontra de la cual, una concepción «apropiada», non ideolóxica, del folclor podría ser opuesta. Considero qu'esti marcu ye d'interés y que tien les sos potencialidaes, sobre manera, p'analizar les dinámiques específicos de la racionalidá institucional y la so proyección na sociedá. Sicasí, en

⁸ Véase tamién (Guillem Martínez *et al* 2012).

llugar d'ello, la mio posición nesti testu ye más bien la de tratar de dir pente les resquebres, de dir más allá d'esi marcu, de manera tala que la «distribución de lo sensible» (Rancière 2000) soxaciente al dualismu «folclor vs folclorismu» pueda ser d'otra miente reordenada. Pa ello, voi poner en rellación les histories de la cultura espresiva llocal y política con otres conceptualizaciones y histories, relatives a un estudiu más ampliu de la movilización social dende un puntu de vista menos institucional y más centráu nes polítiques de lo molecular.

Nos últimos años, y en contrapesu con un escesivu énfasis na historia de les instituciones del Estáu, púnxose una creciente atención a la cuestión del conflictu y de los movimientos sociales como catalizadores de la democratización posfranquista. Nesti sen, l'historiador Emmanuel Rodríguez López (2015) cuestionó, por exemplu, la proponderancia de una autonomía de lo político-institucional nos relatos hexemónicos de la historia de la Transición. En sintonía con esti xiru, la mio esploración del pensamientu coreolóxicu d'Ambás ta sofítáu nes conclusiones del trabayu etnográfico de la politóloga Verónica Gago sobre'l mercáu porteñu de La Salada, quien entra al debate del populismu dende la perspectiva d'una «pragmática de lo popular». En contraste con otres maneres más habituales nos estudios culturales, centraes na cuestión de la hexemonía y d'otros debates introducíos por Ernesto Laclau, esti enfoque trata de «contraponese a la moralización [y/o victimización] de les clases populares» (Gago 2015: 335) d'una manera non teleolóxicamente centrada na racionalidá nel estáu. Dende esti puntu de vista, «la mediación política de les instituciones tradicionales» nun totalizaríen completamente l'orde de lo esistente; sinón que coesistiría ambigüamente con otres formes de lo comunitario caracterizaes por un ciertu grau d'autoxestión irreductible a nociones como les de «sociedá civil» o «ciudadanía», centrales na conceptualización moderna de la noción de persona. En consecuencia, y como parte d'esti diálogu trespasado con epistemoloxíes del Sur global (Sousa Santos 2010), nesti testu voi proponer la idea de un «posfranquismu dende abaxo», al traviés del qu'intentar tresducir toes estes problemátiques per aciu del mio oxetu d'estudiu.

Análogamente, como veremos al final del capítulu, les maneres coles que'l mio interllucutor resiste les herencies coreolóxicques del franquismu nun van dir dirixíes a una demanda de reparación per aciu de la mediación de les instituciones del Estáu. En llugar d'ello, lo que vamos ver será, más bien, un trabayu al traviés de «llinies de fuga». Estes llinies llevaránnos a imaxinar un futuru del baille tradicional asturianu alternativu al que yá esiste, non circunscritu al conceptu de GBF. D'esta manera, tal que se suxirió inicialmente na esquematización del marcu posfranquista, la crítica y reparación de les herencies del franquismu puen ser

inscrites meyor dende esti puntu de vista, como parte d'una reflexión más amplia, tocante a dos idees rellacionaes: la crisis de la modernidá y lendes emancipatorias del estáu modernu, particularmente con rellación al contestu de les actuales tresformaciones de les polítiques de la vida y de la muerte nel capitalismu tardíu.



Dos pandereteres toquen y canten pal baille nel «xv Alcuentru de pandereta gallega y asturiana» (31 d'ochobre de 2015), un festival autoxestionáu y tresfronterizu coorganizáu por Ambás y pol tamién recopilador de canciones, músicu y activista gallegu Guillermo Acosta. Na paré, le bandera independentista d'Asturies y de Galicia. Semeya: Llorián García-Flórez.

Ún de los problemes metodolóxicos que tuvi qu'encarar nel procesu d'escritura d'esti documentu foi la imposibilidá de subsumir el pensamientu coreolóxicu d'Ambás nel binomiu lliberal «lo social» versus «lo políticu» –un binomiu ontolóxico-políticu que ta na base de lo que, con Rancière (1995) y Žižek (1999), bien pudiéremos llamar la «pospolítica» del folclor–. Col oxetu de confrontar esti elementu empíricu, la mio aproximación al pensamientu coreolóxicu d'Ambás ta basada nuna ferramienta conceptual específica: la idea d'inmunitá.

En contraste coles aproximaciones crítiques que más enfatizaron los fenómenos d'esclusión y represión como principios fundamentales nel análisis del poder, el paradigma inmunitariu sollina un fenómenu paradóxicu: l'exerciciu del

poder tien llugar al traviés de la inoculación de pequeñes dosis del «patóxenu» del que'l propiu sistema se quier protexer, el cual, d'otramanera, podría acabar cola supervivencia del «organismu». Dende esti estu marcu, el gobiernu posfranquista de la diferencia tendría funcionao non solo al traviés de la represión y la esclusión de la diferencia, sinón tamién –y probablemente d'un mou munchu más crucial de lo que solemos pensar– al traviés de la inclusión de formes inmunitizaes de lo heteroxéneo. Como señalará Martínez del Fresno tocante al periodu franquista:

Al aplicar la consigna de la *unidad nacional*, dase la paradoxa de que les manifestaciones tradicionales, lligaes a la cultura llocal pero asociaes a movimientos reivindicativos nel planu políticu de la República, van ser interveníes pol franquismu pa ilustrar la variedá y riqueza del nuesu folclor en clave rexonalista, precisamente con esi oxetivu de frenar los separatismos. Esta intención banalizadora proponía dililos na pretendida «hermandá ente rexones» o nun «sanu rexonalismu» pa mantenerlos baxo'l control dientro d'una Patria –«una grande y llibre»–, siempre imaxinada alreduer de Castiella (Martínez del Fresno 2012: 238).

Dada esta paradoxa, na mio indagación al rodiu de les herencies del franquismu trato precisamente de prevenir una inercia mui común: la que nos lleva a dar por feches les técniques d'inmunización al traviés de les qu'históricamente tuvo llugar el gobiernu hispánicu de la diferencia. Acordies con ello, una de les preocupaciones nel tresfóndu d'esti estudiu ye la d'intentar trabayar con maneres qu'eviten «constituir «al otru» per aciu de los mesmos mecanismos de constitución de l'alteridá xeneraes polos modernos» (Ochoa Gautier 2014: 14-15). Esto nun quier dicir –escuso dicir– que cuestione nin la centralidá, nin la validez, de l'apropiación estratéxica de les polítiques de la nación nel contestu posfranquista; lo que nun quita pa que'l mio oxetivu nun dexa de ser otru: la construcción d'un proyectu decolonial que radicalice los términos de la famosa pregunta pol «fechu diferencial» d'Asturies. Resulta precisu señalar, per último, que la esploración d'estos «vanos» conceptuales al traviés del pensamientu d'Ambás nun va dir acompañada, na mio escritura, d'una crítica y deconstrucción detallada de les sos ideas. En llugar d'ello, tratará d'implementase un métodu más «afirmativu»⁹; ún que trata d'identificar conceptos y ideas concretes coles que tratar de

⁹ Esta idea, que tematiza la cuestión de les llendes de la crítica, ta tomada d'Elizabeth Grosz. Esta manera de funcionar paezme tan importante que voi citala por estenso: «Más que tomar el camín esperáu nel análisis políticu y filosóficu, nel que la posición del pensador ha ser rigurosamente suxeta a la crítica y a los sos errores, contradicciones y puntos débiles, señalaos o superaos, yo toi más interesada pola busca de

poner en marcha maneres de dirimir d'otramiente los problemes «de siempre». Como parte d'ello, el siguiente apartáu va tar dedicáu a esbozar una breve xenealoxía aural del archivu etnográfico d'Ambás.

FRICCIÓN AURAL: NEL ARCHIVU ETNOGRÁFICU, LA MULTICPLICIDÁ

Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás» (1974) ye una persona que marcó fundamente la evolución reciente del baille tradicional asturianu. Procedente d'Ambás (d'au toma'l so nomatu), una collación de media montaña asitiada nel centru-occidente d'Asturies, la so trayectoria ye de particular interés, non solo pola so destacada influencia nes escenes del baille y de la música folk/celta asturianas, sinón tamién pola so polifacética actividá musical. Como parte d'esta actividá, combina un intensu llabor de recopilación de canciones cola participación en varios proyectos de revitalización al rodiu d'estremaos xéneros espresivos de matriz rural.

Nació nuna familia troncal rural asturiana, fundamentalmente dedicada a la quesería y a la ganadería, Ambás entamó a tocar la gaita a los catorce años d'edá. Una actividá que, de primeres, nun foi mui bien recibida nel so entornu familiar, dada la per aquel entós fuerte asociación ente la figura del gaiteru col escesu y, en xeneral, con moos de vida poco daos a la virtú. Yá dende un primer momentu ye posible observar na trayectoria musical d'Ambás ciertu protagonismu del autodidactismu, un fechu que, al mio ver, ye crucial pa entender la so evolución posterior tocante a la investigación y a la so correspondiente reflexividá etnográfica. Como los más de los rapazos (y rapaces) qu'entamaben a tocar la gaita per aquella dómina, la educación musical del mio interlocutor tamién implicó un alcuentru coles dinámiques de les munches escueles de música tradicional surdies nel posfranquismu asturianu. Concretamente, recibió clases de gaita en Grau, la villa más cercana a Ambás, nel entornu de la banda de gaites Ruxiú de Payón y del grupu de baille Seronda. Javier Alonso, un conocíu miembru del grupu Urogallos, yera'l director de la escuela. Fundáu en 1974, el colectivu Urogallos foi ún de los más conocíos de los pioneros d'aquellos qu'entamaron la crítica posfranquista

positividaes, de conceptos cruciales, d'intuiciones [...] la xera ye la d'atopar qué relevancia puen tener pa los contestos nos que se desendolcaron, n'horizontes qu'entá nun s'elaboraron. La crítica de los testos nunca tresforma los testos nin produz necesariamente productos meyores, más ellaboraos» (Grosz 2005: 2-3). Pa una aplicación d'esti enfoque nel campu de los estudios musicales, véase (Ochoa Gautier 2016b), d'onde garré esta mesma idea.

del discursu coreolóxicu heredáu d'instituciones franquistes como la Sección Femenina o Educación y Descanso. Nel añu 1989, Urogallos fusionose con otru grupu d'investigación, Comuña pal Reñacer del Folclor Riscar, tamién asitiáu na capital d'Asturies, unión de la que surdió un grupu mayor, Andecha Folclor d'Uviéu (no que sigue, L'Andecha). Dellos años dempués, coincidiendo cola so migración a la capital pa estudiar na universidá, Ambás axuntárase a L'Andecha. Tal y como'l mesmu Ambás nun dulda en reconocer, esti fechu acabaría por ser crucial na construcción del so pensamientu coreolóxicu y musical¹⁰.

Ún de los aspectos más relevantes de la historia de vida d'Ambás tien que ver cola so faceta como «recopilador de canciones», como él suel preferir ser llamáu. Como resultáu d'esti trabayu, el so archivu personal (Archivu de la Tradición Oral d'Ambás) convirtióse nún de los más significativos de los dedicaos a la conservación de documentos relativos a estremaos xeneros espresivos de matriz rural asturiana, con un ampliu corpus de grabación audiovisuales sobre música y danza, ente otres munches tipoloxíes. Nos últimos años, dellos de los materiales espublizaos del so archivu tresformaren notablemente la manera en que non pocos actores se suelen rellacionar al traviés del baille tradicional. De manera que, lloñe de constituir una institución solamente dedicada a la preservación acústica y visual de la memoria, l'archivu etnográfico apaez equí como un dispositivu comunitariu y autoxestionáu, implicáu na producción de moos alternativos de sociabilidá, onde'l baille xuega un papel central.

Como yá se señalare con anterioridá, el posfranquismu asturianu dio llugar a una intensificación tanto de l'asturianidá como de lo coreolóxicu. Si bien la mirada falogoncéntrica hexemónica tiende subalternizar la significancia del conocimientu acústicu, en favor d'aquel produció per aciu de les (*belles*) *lletres*, una atención etnográfica revela la manera en que los fenómenos relativos a la escucha y la inscripción (recopilación) de canciones, bailles y entidaes sonores d'otru calter (como les llingüístiques) xugaron un papel central non siempre reconocíu nel contestu de los estudios asturianos. Lligando la cuestión de les polítiques del reconocimientu con un averamientu «inhumanu» a la cuestión de la suxetividá (Grosz 2005), podría

¹⁰ Esti esboçín tien el propósiu d'enfatar la manera en que la construcción del pensamientu coreolóxicu del mio interlocutor nun apaez de mou autónomu, en virtú de les sos capacidades individuales; sinón que tien llugar en rellación con toa una xenealoxía (contra)espectropolítica que nos acaba por llevar al momentu mesmu de la llamada «Transición». A mou de comentariu contestual, considero importante facer notar equí que munchos otros de los miembros que confluyeron en L'Andecha tamién exercieron una poderosa influencia, non solo nel campu del baille tradicional de los ochenta y noventa, sinón tamién na difusión d'otres ideas tocar a l'asturianidá y cómo esta pue tener que ver col campu de lo políticu. Equí la historia aural de la danza, de la música y del llinguaxe apaezen como profundamente entemecíes.

afirmase qu'esti procesu pue considerase non solo dende la lóxica de la representación –de la identidá–, sinón tamién en rellación pa cola cuestión de la circulación del soníu y de lo xestual (lo coral¹¹) nun cambiante contestu posfranquista, nel que coesisten moos diversos de facer analogíes ente la percepción del son y la so inscripción. Por esta razón, amás d'oxetos representativos d'una asturianidá más o menos esencial, esti tránsitu d'entidaes sonores bien podría considerase amás dende'l puntu de vista del *feedback*; ye dicir, como una retroalimentación sonora con axencia propia (Novak 2013) al traviés de la que, mundos alternativos van desurdiendo de maneres non siempre esperaes. Nesti desurdir, actores non-enteramente-humanos, como la emanación terrestre de la xeografía acústica asturiana, la so inscripción como archivu etnográfico al traviés de la figura del «informante» y la so circulación, yá seya pela esfera pública asturiana o al traviés de xéneros tresnacionales –como la música celta–, xugaron un papel crucial. Nel mio pensamientu, esti complexu entramáu pue acabar ensamáu per aciu d'una «apropiada» zoopolítica de la voz (Ochoa Gautier 2015); sicasí, tamién pue resultar fallíu. Esto del fallu, de la equivocación, ye importante. De fechu, lo qu'una historia aural de les recopilaciones folclóriques presenta, más bien, ye precisamente una esposición continua al fallu, al erru del gobiernu zoopolíticu (Ochoa Gautier 2014: 77-121); poniendo en xuegu rellaciones alternativas ente aquello que cuenta como «señal» y aquello que cuenta como «ruíu» (Connor 2009: 11). La esploración d'estos «fallos» non como carencia sinón como un elementu constitutivu dende'l que «captar [*otramiente*] momentos productivos [...] d'equivocación» (Tsing 2005: 4) ye ún de los puntos de partida d'esti testu. De lo que trato con ello, entós, ye d'observar qué ye lo que, pa bien o pa mal, ocurre cuando ún observa los «efectos xenerativos del fallu» (Steingo 2015: 117) na circulación del soníu.

Como vamos intentar amosar no que sigue, l'habilidad del mio interllocutor pa esplorar estos espacios d'equivocación acústica va ser central a la hora entender la singularidá del so pensamientu críticu. «Fricción aural» vien ser el conceptu col que yo propongo dar un sentíu «xeontolóxicu» (Povinelli 2014) más ampliu a estos micro-eventos acústicos, na llende de lo inaudible. Al poner en rellación los trabayos d'Anna Lowenhaupt Tsing (2005) y d'Ana María Ochoa (2014) sobre la globalización y el capitalismu, y la escucha –respectivamente–, el mio usu d'esti conceptu tien el sentíu non solo de describir el llabor conceptual del mio interllocutor, sinón tamién el de solliñar la importancia crítica de la equivocación acústica nun marcu de reflexón más ampliu, relativu a la historia

¹¹ Sobre la voz coral, véase (Connor 2016).

de la circulación afectiva global. Pero esti plantegamientu quiciabes pudiere paecer demasiao abstractu pa la persona non avezada a estos debates; el conocer la historia d'Ambás y los sos primeros pasos tocando la gaita probablemente seya d'ayuda pa una meyor comprensión del alcance d'esti conceptu.

Como yá se señaló, dende los ochenta, la mayor parte de les persones que depredien a tocar la gaita naquel momentu entamaben a facelo al traviés d'escueles de música tradicional. Estes instituciones, dacuando más autoxestionaes, dacuando más municipalizaes, xugaron un rol importante na implementación de «epistemoloxíes de la purificación¹²» específiques. Epistemoloxíes qu'afectaron significativamente tanto la evolución del propiu instrumentu, como la d'otres práctiques espresives de la llocalidá, ente les cuales cabe mentar el baille. Los moos de suxetivación aural promovíos en delles d'estes escueles fueron definitivamente disciplinarios, polo xeneral, bastante dependientes de l'autoridá del «mayestru gaiteru» y inspiraos en maneres d'ordenar lo sensible llargamente asociaes a determinaes práctiques musicales consideraes erudites. Sicasí, al esplorar de cerca de casos concretos como'l d'Ambás ye posible tamién atopar resqueiebres. Y ye que, según elli me tien conta, al tiempu que s'alcontraba con estes maneres modernes de conocer, tamién se vía interpeláu por otros actores, como los sos familiares y vecinos d'Ambás, familiares y vecinos portadores d'una auralidá «comunitaria» que difícilmente podía ser considerada como la mesma que s'enseñaba nes escueles de música como parte de lo que yo llamé la «suxetividá del gaiteru banda» (García-Flórez 2012). De manera que, en llugar de llimitase a escuchar, pidíen-y activamente determinaes canciones. Pero munches d'elles – la mayoría –, nun formaben parte del repertoriu incuyíu nos nuevos métodos de gaita¹³. Y el mio interllocutor, lloñe d'ignorar les sos demandes, lo que facía yera deprender eses otre canciones; ye dicir: salíase del programa. Esti ye'l contestu nel qu'Ambás entamó a grabar les sos primeros canciones. O lo que ye lo mesmo, esti ye'l contestu nel que surde la xenealoxía aural que yo quería destacar, cola qu'entama la formación del más importante de los archivos sonoros d'Asturies.

Figúrome yo esta situación como tando particularmente marcada pola yá mentada inclinación hacia l'autodidactismu d'Ambás, y pola so gana de saber pa col ambiente que lu arrodia. Una tendencia, la de la gana por saber, qu'inda

¹² «Mentanto que'l [...] procesu d'hibridación implica formes sociales y polítiques con poderes políticos-económicos y sociales, el procesu de «purificación» paeciera esborriar la conciencia d'estes conexones col aquel de caltener la ilusión d'una autonomía de los dos campos» (Briggs & Bauman 2003: 4). Véase tamién (Latour 1991).

¹³ Pa un repás a la historia de la formación del repertoriu de gaita, véase (Fernández García 2016).

güei ye fácil de percibir cuando ún trata en persona con elli. Nestos primeros momentos, y a la escontra de lo que quiciabes se puidere esperar, l'oxetivu d'estes grabaciones nun yera la conservación patrimonial, sinón el facilitar la repetición de la so escucha pa deprendeles cola gaita. La grabación sonora apaez equí, más bien, como una prótesis de la memoria aural intrínsecamente lligada a la práctica; o lo que vien siendo lo mesmo, como un *organum* treshumanu d'inscripción aural. Sicasí, la influencia d'estos vecinos y vecines tampoco nun se vio llandada al deprendimientu de canciones nueves.

Naquel momentu, ye conoció, la práctica de la gaita per aciu de práctiques d'escucha circunscrites al eventu acústicu del concertu románticu¹⁴ percibíase comúnmente como una condición pal afitamientu d'una crítica asturianista y, al mesmu tiempu, ún de los síntomes más claros de la naguada «dignificación» de la música, llingua y cultura asturianas (García-Flórez 2019). Sicasí, esta historia d'Ambás, aceptada nos términos mesmos nos que tuvo llugar, llévanos a considerar una xenealoxía parcialmente diferenciada; una dende la que ye posible considerar *otramiente* les condiciones de posibilidá pa una crítica de la folclorización de la rellación ente cultura espresiva llocal y política nel contestu de l' Asturias posfranquista. Por esta razón, yo inscribiría estes performancies d'Ambás como parte d'una xenealoxía aural diferente a la que foi hexemónica nel contestu de los estudios críticos asturianos, una xenealoxía menos esmolecida pol reconocimientu d'una «adecuada» trascendencia, y más atenta a la esploración de diferentes posibilidaes tocantes a una radicalización de les polítiques de la diferencia. Acordies con ello, la interpretación que yo faigo del momentu nel qu'Ambás escucha les demandes de los sos vecinos y vecines ye la d'una eventu –microeventu, si se quier– de fricción aural nel que'l *trabayu sonoru* de los vecinos y vecines d'Ambás dio llugar al desendolcu d'una reorganización de lo sensible venceyada al propiu archivu sonoru de l'asturianidá (Ochoa Gautier 2011; Rancière 2000). Esto tien implicaciones d'una gran significancia. En llugar de dar por fecha la universalidá del eventu acústicu del concertu románticu –como dalgo natural, incuestionable, dao–, Ambás paeciera poner en marcha equí otru tipu d'idees al rodiu la rellación ente soníu, circulación y escucha, dando llugar a la conformación d'un «ensamblaxe acústicu¹⁵» alternativu. Ún que,

¹⁴ Nótese la centralidá de la inmunización acústica de la participación del públicu per aciu de «técniques d'escucha» (Sterne 2003) específiques.

¹⁵ «La rellación mutuamente constitutiva y tresformativa de lo dao y lo construyío que se xenera en interrellación ente una entidá qu'escucha y teoriza sol procesu d'oyer[...] produciendo nociones baxo la escucha de la entidá o les entidades qu'oi, nociones sobre les entidades productores de soníu, y nociones del tipu de

al tresformar aquello que pue ser considerao como «dao», non solo ressignifica'l sentíu d'un oxetu sonoru peracabáu –la canción–, sinón qu'articula una escucha de la voz alternativa, capaz de tresformar les condiciones mesmes al traviés de les cuales pue tener llugar la circulación d'esa mesma entidá sonora. Así, en llugar d'incorporar nueves canciones a un conceptu estandarizáu –universal– de repertoriu, Ambás pareciera desestabilizar les maneres hexemóniques al traviés de les que tien llugar la circulación de l'asturianidá, en favor d'una perspectiva más esistencial, más «enraigonada» –como diz elli– na propia vida.

En contraposición coles teoríes crítiques eurocéntriques, nes que la superación de lo comunitario-tradicional ye visto como una condición *sine que non* pal desendolcu de la modernidá, lo que repetidamente vamos ver nel pensamientu coreolóxicu d'Ambás ye la coesistencia de maneres adscribibles tanto a les «vieyes» como a los «nueves» maneres d'esperimentar lo musical. Sicasí, como señaló crucialmente Ochoa Gautier, nestos contactos interculturalesalcontramos menos una comunicación tresparente –idea asociada a la «letanía audiovisual» (Sterne 2003)– qu'un ampliu campu ampliu abiertu a diferentes posibilidaes d'equivocación (2014: 23). Si bien ye cierto qu'esta equivocidá nun ha traer necesariamente consigo resultaos emancipadores, considérola crucial pa tomar consciencia de la fragilidad de los espectros tanto del franquismu como de la modernidá a la hora d'imponese, y pa preparar el terrén col aquel de ser creativamente capaces d'imaxinar otros tránsitos al traviés del problema de la diferencia. Poro, inclusive nun contestu nel que'l conservacionismu ta tendiendo a manifestase de maneres hexemóniques –toi refiriéndome a la escena de la música tradicional asturiana–, les siguientes pallabres de Tsing, pa la mio idea, son tresmisores d'un ciertu optimismu: nun contestu de crisis global de la modernidá y d'una prevalente intensificación de la precariedá, «nun tenemos otra opción que depender a topar vida pente les ruines. El primer pasu ye volver sobre *l'afán por saber*¹⁶» (2015: 6).

Como otros recopiladores de canciones del sieglu xx, Ambás combina la realización de trabayu de campu cola *socialización* de dalgunos de los materiales y conocimientos xeneraos na so investigación. La circulación d'estes entidaes espectrales suelen tener llugar al traviés de formatos disímiles, cola idea de fidelidá a la tradición como ún de los valores que el mio interllocutor estima más importantes.

rellaciones ente ellos. Estos ensamblaxes circulen ente diferentes entidaes escuchantes al traviés de diferentes práctiques d'inscripción del soníu: rituales, escritura, eventos acústicos, y así sucesivamente que, a la vez, tamién s'escuchen. Estos ensamblaxes impliquen entós una tresducción mutuamente constituyente (en dos direcciones, digamos) so les nociones del soníu» (Ochoa Gautier 2014: 22-23).

¹⁶ Énfasis mío.

Equí, como efectivamente señaló Sterne (2003: 284), el conceptu de fidelidá tien de a funcionar separtando'l dominiu de la reproducción sonora fuera de lo social, pero tamién d'otres maneres nes que, como vamos ver, lo sonoro y lo social permanecen fundamente entemecíos. Xeneralmente, la circulación de los materiales recopilaos suelen tar marcada poles yá mentaes epistemoloxíes de la purificación. Esti ye'l casu de los documentales *Camín* y *Camín de Cantares*, inspiraes nel trabayu d'archivación etnográfica d'Ambás, de los que, ye sabíu, foi guionista y presentador. Retresmitíos na Televisión del Principáu d'Asturies (2007-2017), estes interesantes series marcaron fundamente la manera en que'l baille tradicional ye entendíu na Asturies de güei y, dende un puntu de vista más ampliu, la manera en que la cultura espresiva llocal circula n'Asturies. Tamién atravesaos poles epistemoloxíes de la purificación pero con una más evidente coesistencia de les polítiques de la creación, Ambás tamién tien participao, primero como gaiteru y llueu como cantante n'estremaos grupos de música folk, celta y tradicional, como N'arba, Tuenda o Cantaruxare. Nestos casos la idea de la fidelidá a la tradición adquier un sentíu social y poscolonial asemeyáu al descritu por Weidman (2006: 245-247). Inclusive si se pudiere llegar a facer delles precisiones, esti sentíu de fidelidá a cierta idea d'asturianidá confrontada cola amenaza secular del franquismu y de la modernidá ye ensin dulda ún de los valores más ampliamente compartíos na actual escena del baille tradicional asturianu.



Ambás tocando y cantando pal baille col grupu Cantaruxare nel festival «Sol Celta d'Avilés» (10 de xunetu de 2015). Semeya: Llorián García-Flórez.

Sicasí, l'actu de poner en circulación estes entidaes sonores tamién tien llugar al traviés de tecnoloxíes de la revitalización diferentes. Nuna d'elles, la idea de fidelidá, una de les espresiones más representatives de la idea lliberal de comunicación cristalina, paeciera tar sufriendo un ciertu descentramientu. Toi refiriéndome al proyectu «Nueche en Danza», un eventu mensual autoxestionáu y organizáu de forma cooperativa por Ambás y por al rodiu d'una docena de grupos de baille tradicional. El principal oxetivu d'esti proyectu, nel sentíu que'l mio interlocutor diz dar, ye la promoción del baille tradicional como un mediu pa la socialización, con un énfasis puestu enantes en cuestiones como la participación y la diversión que na mera representación folclórica. D'aluerdu con Ambás, la nueche en danza ye un espaciu pa baillar de forma «natural», esto ye, llibre de les atadures normativizadores –dalgunes d'elles, herdaes del franquismu– impuestes pola racionalida del *grupu de baille folclóricu*. Más que la búsqueda d'una esencia *representativa*, «baille natural» implica equí una consideración de la multiplicidá irreductible, tanto de la espresión corporal como del archivu etnográfico. Inclusive si nun se trata d'un proyectu que se piense a sí mesmu como inscitu nuna xenealoxía feminista, la semeyanza de les ideas anti-normatives y anti-autoritaries d'Ambás con otres tamién presentes nel activismu *queer* de la llamada tercer fola feminista nun ye, na mio opinión, una cuestión que quepa dexar nel planu de la mera apariencia. Mesmo que s'aludió na introducción, la voz de la nueche en danza tamién pue ser escuchada como resonando con otres práctiques musicales surdiés del españíu de la crisis financiera nel Sur d'Europa. Non por casualidá, ún de los discursos más notables d'ente los movilizaos nel contestu d'esti proyectu ye la idea de ciertu escepticismu no tocante a la capacidá del Estáu modernu pa integrar la totalidá de los moos al traviés de los que tien llugar la pragmática popular. Foi con rellación a tou esti conxuntu de planos que tanto'l mio diálogu con Ambás como la so manera d'entender el cuestionamientu ya intervención de los espectros coreolóxicos del franquismu tuvieron llugar.

LO «COREOPOLÍTICO», O COMO ENCARAR EL CONCEPTU DE GRUPU DE BAILLE FOLCLÓRICU

A mi sigue gustándome baillar más *anárquicamente*, por eso nun grupu nun soi mui bien aceptáu; pero pal pueblu, sí. Yo tengo baillao con bonos bailladores. Y yo, siendo mal baillador, a lo meyor la muyer o'l paisanu de turnu dixera: «Esti, sí. Esti bailla como los d'antes». Precisamente por esa *anarquía*. Eso ye mui interesante, ¿eh? (Ambás 2017).

Esti apartáu final explora'l conceptu de grupu de baille folclóricu d'Ambás, una de les ferramientes teóriques emplegaes por elli col aquél d'examinar críticamente los herencies coreolóxicas del franquismu nel nuesu presente. Nesta secció, voi ensayar un entemecimientu de los conceptos de GBF, del mio interlocutor; de gubernamentalidá, de Michael Foucault; y d'infraestructura, de Larkin. Al facer esta comparanza, el mio propósiu ye solliñar la manera en que'l poder franquista nun tuvo implicáu namái na producción d'una coreoloxía franquista, sinón tamién nel desendolque d'infraestructures poétiques¹⁷ orientaes a la conducción d'una voluntá individual solidaria del poder gubernamental soberanu (Foucault 2004: 165-205). La mio hipótesis fundamental ye que'l conceptu de GBF d'Ambás ye pa problematizar aquello que la crítica coreolóxica nun ye. Acordies con ello, considero'l GBF como un conceptu capaz, non solo de facilitar una crítica de la ideoloxía –nel sentíu más o menos clásicu del términu–, sinón tamién col potencial de dir más allá, y desestabilizar, por exemplu, les bases ontolóxicas nes que se sofita'l vieyu debate «folclorismu vs folclor». Esto nun quier dicir –escuso dicir– que col conceptu de GBF, el debate al rodiu de la verdadera tradición desapaeza en por sí. Nin muncho menos. Persiste. Pal mesmu Ambás, por exemplu, esto sigue siendo dalgo mui importante; y nun voi ser yo quien lo venga a cuestionar. Más allá d'eso, lo que pa mí ye verdaderamente trascendente del conceptu de GBF ye la manera en que nos permite ver el mesmu problema dende un puntu de vista más ampliu y, sobre too, diferente. Nesti otru debate, la cuestión de la reparación de los espectros coreolóxicos del franquismu llévanos a considerar otros problemes, como los que nos fai entruganos por cómo desendolcar polítiques culturales alternatives al marcu del multicultural lliberal hexemónicu nel campu de los estudios asturianos contemporáneos.

Otra manera, entiendo esta forma de considerar el trabayu comparativu, qu'evita la exotización del mio interlocutor y ponlu al mesmu nivel qu'otros pensadores de la teoría crítica, nun ye solo un métodu. Ye tamién una manera de posicioname críticamente con rellación a la exa «xeopolítica del conocimientu» (Mignolo 2000) que tanto atraviesa, ente otros, el campu de los estudios asturianos. Con ello, más que perpetuar una historia folclórica/colonial global venceyada a la subalternización de persones, conocimientos y pueblos, y al extractivismu folclorizante y la piratería académica, la mio posición trata de poner el so granín

¹⁷ Entendiendo infraestructura como una «materia que qu'habilita'l movimientu d'otra materia», con una ontoloxía peculiar que fai qu'implique «les coses y la rellación ente coses», too ello lligao al procesu mesmu de modernización (Larkin 2013: 329).

d'arena nel camín de descolonizar lo moos de facer y de pensar la nuesa rellación pa cola alteridá. Llabor que, per otra parte, tampoco nun considero mui diferente del que verdaderamente desendolca Ambás na so práctica cotidiana. Como yá se señalara, sigo equí'l «métodu de la equivocación contralada» d'Eduardo Viveiros de Castro, quien nos anima a «tomar les idees indíxenes como conceptos significa tomales como dotaes d'una significancia propiamente filosófica, o como potencialmente capaces d'un usu filosóficu» (2002: 125). D'esta manera, *esattamente*, ye como entiendo yo la tresducción del pensamientu coreolóxicu d'Ambás nel estudiu del franquismu. Si bien les asubciones teóriques, los métodos, la ideoloxía... d'unos autores y d'otros puen ser consideraos como mui diferentes –pensemos en Foucault y Ambás–; cuando faen analoxíes ente diferentes dominios del mundu, como dicíamos con Strathern, los dos «tán [...] inxertos en práctiques teóriques [...] [que tienen llugar] al traviés de performancies intelectuales directamente comparables» (Herzfeld 2001: 7). No que sigue, voi intentar esi mesmu travayu de comparanza con pretensión decolonial...

Ambás ye güei una persona reconocida nel ámbitu del baille tradicional asturianu. Quiciabes por eso, una de les sorpreses que llevé cuando lu entreviste pa esti tema foi cuando me dixo que, nos sos entamos como recopilador, nunca nun-y prestara atención a la cuestión del baille. Reconozu que, nun primer momentu, foi dalgo que me chocó:

Anque entamo a grabar mui ceo –la primer cinta que yo tengo grabada ye del 90–, namás m'interesa la melodía. Yo yá nun vivo un mundu nel que yo vea baillar. Los paisanos, cuando me canten cuéntenme: «sí, baillábamos»; pero yo nun tenía interés nel baille. Tamién porque nunca fui un rapaz destacáu nel baille. Yo nun yera amigu de baillar nes romerías, nin fui amigu de baillar nes discoteques. Nun fui home de baille. D'espresión corporal, mui poca. [...] Entós, por eso, interesábame'l son. Interesábame'l son pa tocar, pero nun valoraba'l baille (Ambás 2017).

Dempués de da-y unes vueltes, esta inicial falta d'interés no coreolóxicu garró sentíu pa mi. Esto ye asina, pelo menos, si tenemos en cuenta un contestu, como ye l'européu, históricamente obsesionáu cola rellación dixuntiva ente cuerpu-alma; y sobre manera, con una herencia de lo que Sterne llamó la «teoloxía política del soníu» (2011), qu'hístóricamente pensó la inscripción pneumática de lo aural como inxerta en moos de sacralidá supuestamente desprovistos de cuerpu. En

contraposición con esto, na cita siguiente apaez una idea interesante: la torpeza corporal. Ambás, a pesar de ser una persona perconocida nel ámbitu del baile tradicional asturianu, concíbese a sígo mesmu como una persona torpe, que nun sabe bailar *bien*. Nuna de les munches conversaciones que pude tener con elli, contóme cómo esa manera non normativa d'espresase corporalmente acabara por convertise nun obstáculu na so apropiada integración dientro del GBF:

Seronda tenía baile tradicional. Yo nunca baillaba, namás el boleru. El boleru yera lo que yera. Yo metíame pal bolero; pero dábame terror el baile, nun se me daba y nunca m'animaba a deprender a baile [...]. Dábame corte. Nun soi bonu corporalmente. [...] Nunca se me llega a dar bien, y nunca llego a salir a bailar n'actuaciones nin eso, llamativamente. Nunca llego a bailar n'actuaciones. Por nun ser destacáu. Por un corte personal de veme yo torpe col baile. Y que depués, que los líderes espirituales de los grupos son mui «racistes» pal tema del baile nos grupos. Y... «tu p'aquí». Poniente... era casi como... –eso sigue siendo agora nel baile tradicional– pa escoyer nel partíu de fútbol. Que yo siempre quedaba l'últimu. Naide me quería. Esi racismu de... «a mi naide me quería pa xugar» (Ambás 2017).

Al mio ver, esto ye d'un interés absolutamente crucial. Esa non normatividá corporal qu'apaez descrita nel testu nun foi reellaborada, nel casu del mio interlocutor, como una deficiencia susceptible de ser «apropiadamente» correxida y normalizada dientro d'una racionalidá biopolítica-moderna. Tolo contrario. Al mio paecer, cuando ún observa les maneres d'Ambás a la hora de bailar, lo que salta a la vista nun ye, precisamente, la estandarización de los sos movimientos como sí ocurre dientro de la racionalidá del GBF. Mui a la escontra d'esto, lo que vemos ye un gran protagonismu d'otros aspectos habitualmente subalternizaos na gubernamentalidá del GBF, como la improvisación, o l'usu de la ironía verbal y corporal. Con rellación a estes observaciones de campu, imaxino'l baile del mio interlocutor como si d'un esconxuru *cripp* se tratare¹⁸. Nel, más qu'una atención al «acionáu» reconocimientu y integración de la diferencia corporal, les sos maneres paecieren desestabilizar, per aciu d'un fomentu de la variabilidá, les del baile hexemónicu asturianu. Quiciabes por esto, nun seya infrecuente ver la manera descarada cola que dalgunos bailarinos se rin dacuando d'él; precisamente por eso, *por bailar mal*. A lo qu'elli, dacuando tamién, respunde con retranca, dalgo paeció a lo que me dixo a mi: «Cuando me dicen 'llevántate', [yo digo-yos] 'no, no, ye que tengo cifosis. Yo baillo agacháu. Nun me llesves al concursu, que jodo la

¹⁸ Pa una introducción a la intersección ente teoría *queer* y *cripp* véase (McRuer 2006).

fila'» (Ambás 2017). Al mio ver, esti tipu de comentarios y d'actitúes son reveladores d'hasta qué puntu la toma de conciencia per parte d'Ambás de la so propia diferencia corporal nun foi principalmente acompañada d'una estratexa d'empoderamientu individual como nes polítiques del reconocimientu multiculturales. Sicásí, mui a la escontra, el so cuestionamientu paeciera más bien dir dirixíu a un nivel más fondu, colectivista, tocante a les llendes dientro de les que'l cuerpu d'un baillador tradicional non normativu pue llegar a ser consideráu como «aceptable» dientro de la gubernamentalidá del *grupu de baille folclóricu*.



Ambás, dando una clas d'introducción al baille tradicional previa a la «IV Nueche en Danza» (Grau, 21 de payares de 2015). Semeya: Llorián García-Flórez.

Como yá diximos, el conceptu de GBF ye una ferramienta de gran importancia nel pensamientu coreolóxicu d'Ambás. Xunto al so potencial *cripp*, una de les virtúes analítiques d'esti conceptu ta, al mio ver, en qu'apunta a una de les cuestiones inquietantemente planteaes por Agamben al traviés de la figura del Homo Sacer, onde les histories del totalitarismu y de la democracia apaecen entrellazaes como parte d'una xenealoxía común, relativa a les polítiques de la vida y de la muerte (Agamben 1995). Al tener el potencial de reconocer la simultaneidá d'estes incómodos herencies biopolítiques y tanatopolítiques, la cuestión de la reparación de los espectros del franquismu adquier, dende llueu, una mayor complexidá de lo que quiciabes se podría esperar.

Otru aspectu, al mio entender interesante, d'esti conceptu d'Ambás paez obviu: namái ye posible entender el CGF como diferente a otru si ún nun ye quien a tener en mente dalgún tipu de rellación d'esterioridá pa con elli. Acordies con ello, el mesmu usu de la espresión CGB tien la potencialidá –quiciabes utópica, pero eso da igual equí– d'a lo menos, facenos imaxinar futuros alternativos, non subsumíos na racionalidá gubernamental na que se funda'l conceptu de *grupu de baille folclóricu*. Esta idea trainos de vuelta, una vegada más, a la idea de la fricción aural. En contraposición con aquelles perspectives dende les que se proclamó demasiao ceo la subsunción de la cultura popular nel proyectu de modernización (Anderson 1983; Hobswan y Ranger 1983), un enfoque centráu na «pragmática popular» (Gago 2015) y na idea de fricción aural tendría'l potencial de mostranos la manera na que les tecnoloxías de gobiernu de lo sonoro nun son omnipotentes, sinón que tienen tamién les sos propiees llendes axentives. Anque poderoses, enxamás nun son a capturar nin la totalidá de lo espresable, nin de lo sensible –por suerte–. Lo que tenemos nel so llugar ye, entós, una coesistencia d'ensamblaxes acústicos diversos, onde pudieremos trazar espacios de fricción aural alternativos. Una aproximación similar a esta –na que m'inspiro– ye la tomada por Ochoa Gautier con rellación a la so esploración del archivu colonial:

En llugar de ver el sieglu diecinueve (o la colonia) namái que como un sitiu de constitución de les teoríes occidentales al rodiu l'otru, yo prefiero entendelu como un llugar contestáu de diferentes práctiques acústiques, una capa d'escuches contrastives colos sos fundamentos cosmolóxicos. Les diferentes práctiques [...] tán, dende llueu, marcaes por una gran desigualdá de poder na constitución de la esfera pública. Pero eso nun quier dicir que la so significancia desapareciera o fuera totalmente borrada (Ochoa Gautier 2014: 4).

Un exemplu ilustrativu d'estes llendes axentives nel gobiernu biopolíticu a les que me refería puen atopase na siguiente cita d'Ambás. Basándose na so esperiencia personal, describe cómo los neños y les neñes de fasteres rurales como la d'elli nun solíen tener accesu a actividades estracurriculares como la clas de baille folclóricu. Como la escuela taba na villa, lloñe de so casa, los neños y neñes de les zones rurales teníen que garrar l'autobús escolar n'acabando les clases ordinaries:

Nel mundu rural que yo viví nun había grupos folclóricos, nin asociaciones culturales, nin parroquiales. Eso yera en Grau, Xixón, Avilés. Grupos folclóricos, del mundu urbanu o de les viles. Nos pueblos nun teníamos grupu folclóricu. Entós, naide nos facía un traxe d'asturianu. ¿Pa qué? Nun baillabamos en nengún grupu. La xente de los pueblos baxábamos a la escuela. Pero nun había actividá extraescolar porque yéramos

de tresporte. Yo nunca tuvi nada. Nunca tuvi nada d'eso. Había grupos folclóricos nes escuelas y eso, pero los de pueblos nun lo teníamos. El conceptu grupu folcloricu ye urbanu, eso sí que ye urbano [...]. Habrá otros casos, pero'l mundu rural de Grau, así de media-alta montaña y tal: hasta los 14-15 años, nun teníamos esti tipu d'actividaes. Yo polo menos nunca tuvi nun grupu folclóricu, nin había conceptu de grupu folclóricu en Salcéu (Ambás 2017).

Más allá de les precisiones que quiciabes habría que facer equí, tocantes a la dificultá d'establecer cortes claros ente lo rural y lo urbano, el debate al rodiu la existencia de diferentes graos de folclorización na práctica del baille tradicional ye un tema de gran interés. Ente otros elementos, atopo esta cita ilustrativa de cómo «los modernos» (Latoru 2012) enxamás nun consiguieren llevar a términu'l so proyectu de civilización. Mesmo que lo fixere notar Ambás, esto pue considerase dientro d'un marcu xeopolíticu referíu a la tensión «rural/urbanu» o «centru/periferia. Esti mesmu problema pue ser consideráu tamién dende otru puntu de vista, tocante a les condiciones de posibilidá que pudieron dar llugar al desendolcu del pensamientu críticu coreolóxicu d'Ambás. Unes condiciones de posibilidá que nun habríen buscarse na supervivencia, encarnada n'Ambás, de dalgún tipu concretu de sustancia tradicional-rural per fuera del franquismu y de la modernidá –o non solo– sinón na rellación ente eso y el so «tránsitu» xeopolíticu, siempre nel entemediu, de lo rural y lo urbano.

Nos tiempos de l'Asturies netamente franquista, el baille tradicional instrumentalizóse pa facer circular ideas señardoses ya imaxinarios sentimentales al rodiu l'asturianidá. Ente otros munchos «tropos» (Fernández McClintock 2009), ye persabío que la representación de l'asturianidá como una suxetividá venceyada al pasáu foi un elementu crucial na construcción de dellos de los mitos fundacionles del nacionalismu español imperial. D'otru llau, como mui pertinentemente apuntó Miguélez-Carballeira (2014) nel so estudiu sobre la construcción de Galicia como una nación sentimental, la puesta en circulación de polítiques de les emociones de matriz colonial fueron centrales na articulación de formes d'alteridá xeopolítiques dientro del Estáu español del sieglu diecinueve, pero que perviven hasta güei. Sicás, tamién ye cierto que la cultura espresiva llocal siempre s'emplegó en diferentes sentíos, tanto como pa reforzar esos estereotipos como pa cuestionalos. Acordies con esto, la intensificación de l'asturianidá mencionada primero podría ser vista como un cuestionamientu

(parcial) de les polítiques del tiempu soxacentes a esta ordenación xeopolítica de lo sensible. Nun sentíu ampliu, podría dicise que'l pensamientu coreolóxicu d'Ambás encarna una crítica d'esos maneres d'entender la temporalidá. Esto ye particularmente visible nel refugu que tien profesao eventualmente a «l'atadura» del traxe tradicional:

Tolos años había exemplos nos que yo vía que'l traxe yera una barrera. Alcuérdome un añu na foguera de San Xuan, n'Uviéu, qu'encárgase la danza a un grupu. Intento meteme a la danza y rechácenme porque nun voi vistíu. «¡Ah, pero bueno! Esto ye natural. N'Ambás danzaban. Las paisanas d'Ambás cuéntanme que danzaban. Y danzaban col vistíu que tenían, non...» y efectivamente yera una marca distintiva que formaba *gueto* (Ambás 2017).

Esta idea d'enfrentar l'acorripiamientu del baille tradicional a la escena, y a la so consideranza como una práctica orientada a la representación por parte d'espertos, ta nel centru del pensamientu coreolóxicu d'Ambás y de la so crítica del GBF. Né'l, el fechu de vistir traxes tradicionales apaez como un indicador que funda una separación, ente la tradición y la modernidá, onde la vida rural apaez representada como perteneciente a un pasáu acabáu, opuestu a la modernidá. Sicasí, Ambás tampoco nun foi'l primeru nin l'únicu en considerar esto n'Asturies. Yá nos referimos a cómo él entamara a participar nel grupu d'investigación etnográfica Andecha Folclor d'Uviéu, a mediaos de los noventa. Tal y como elli reconoz, la so reflexón al rodiu la rellación ente baille tradicional ya indumentaria, lloñe de ser el frutu d'un xeniu individual, forma parte d'una xenealoxía crítica más amplia. Merez la pena citalo por estenso:

Cuando entamamos a grabar los discos d'aguilandos de L'Andecha Folclor d'Uviéu, grabamos los discos y plantégase la presentación. Un grupu d'ellos plantéganos el poder presentalo de cai. Y díxose entós: «bah, más guapo ye col traxe, ¿por qué vamos presentalo de cai?» Y entós diximos: «hostia: nada, porque ye algo natural. Tamos agora, igual que cuando cantamos nun chigre, ¿tenemos que vistinos col putu traxe? Vamos y cantamos, normal, y...» Y entós, como se xeneró un debate, yo busqué xustificación y dixi: «no, no, ¿por qué teo que dir vestíu? ¡No, no, para, para! Yo llevo 5 o 6 años grabando paisanos y paisanes repertoriu que tamos grabando nestos discos y la xente que yo entrevisto nun viste tradicional, y toi cantando'l so repertoriu. Entós, nun toi siendo fiel a la realidá. Ye que munchos d'estos cantares tienen 100 años y el mou de vestir que tas [representando] tien 150 o 200. Entós, igual nun tien sentíu. Sentíu tien que yo'l mio repertoriu tradicional lu cante cola moda del vistir de la época na que me toca vivir, porque ye'l mio repertoriu tradicional, yo nun tengo qu'enmazzcarme». Y hostia, ahí creóse un debate de la hostia. Llevámoslo a Madrid y en Madrid tocámoslo

vistíos. Y yo, nel escenariu, apretábame y tal, y quité la faxa. Y hubo una polémica que Tavio tovía s'acuerda: «cuando quitasti tu la faxa y tal». «¡El traxe hai que saber lleva-lu!» y tal. Pero a mi ofendíame, y quité la faxa, y quité la chaqueta, y canté l'aguilandu de Pepa Las Murias, un poco asina... [...] ¿por qué tengo que cantar yo col traxe esi? Si tola xente que yo [entrevisté]... Pepa Las Murias, que ye la del aguilandu. Sí, lleva pañuelu y tal; pero nun viste asina, ¡nun vistió asina nin la madre! ¿por qué tenemos que... [tener] esta atadura de la ropa tradicional? Los aguilandos de L'Andecha esos años fueron decisivos tamién pa reflexonar sola indumentaria, polos espectáculos de presentar los discos d'aguilandos ya villancicos (Ambás 2017).

Si bien nun diría d'esta situación que cuestiona en profundidá de lo que Briggs y Bauman (2003) –inspiraos en Latour (1991)– dieron en llamar «epistemoloxíes de la purificación», sí considero equí la presencia d'una posición crítica con respecto a una de les consecuciones del trabayu de purificación de la modernidá: la concepción de la cultura tradicional como representación inmunizada, del pueblu *pero ensin el pueblu*. Nun contestu hexemonizáu pol consensu al rodiu la relevancia de la vinculación ente indumentaria y baille tradicionales, la posición d'Ambás ye indicativa de lo que la práctica benxaminiana de peñar l'archivu a *contrapelo* podría nesti casu representar. Ello ye: la introducción d'elementos de disensu capaces de desestabilizar el consensu al rodiu de qué resulta acionao a la hora d'entender la rellación tradición/modernidá nun contestu atravesáu poles polítiques de la folclorización propies de la modernidá colonial. Dende esti puntu de vista, otra vez, l'archivu apaez como dalgo más qu'una infraestructura de documentación centrada na conservación, ye tamién un actor central nel encadarmamentu d'una redistribución de lo sensible (Ochoa Gautier 2011: 84). De manera que, lloñe de constituyir un espaciu subsumíu nel discursu folclóricu, l'archivu etnográfico surde equí como si fuere un cuerpu ensin múrganos, un *corpus* abiertu a la multiplicidá; y precisamente por ello, col potencial de ser reapropiáu en mui diferentes sentíos. Pela so parte, el grupu de baille folclóricu apaecería equí como representativu de la *stasis*, del planu «molar» (Deleuze y Guattari 1980), garantor del llabor de purificación. Y Ambás, por continuar col símil deleucianu, encarnaría la vida de la «llinia de fuga»; ello ye, l'espaciu de fricción –la resquebra, si se quier– ente la reflexividá etnográfica y la acción colectiva nuna esfera pública marcada pol *momentum* del reconocimientu posfranquista.

En sintonía cola distinción rancieriana y lacaniana ente «la política» –xestión del orde esistente– y «lo político» –introducción del disensu–, André Lepecki define lo *coreopolítico* de la siguiente manera:

Un movimientu que requier de la imaxinación coreográfica y lleva al baillador, al coreógrafu, y a les sos audiencies más allá de delles imáxenes predeterminaes d'a qué esi movimientu supuestamente habría asemeyase, na apariencia, nel soníu y nel movimientu (Lepecki 2015: 46-47).

Nos párrafos que sigue, voi esbozar una breve xenealoxía coreopolítica que recueye la manera en que'l pasu d'Ambás per Andecha Folclor d'Uviéu acabó por ser un elementu central a la hora de desendolcar la so crítica de la gubernamentalidá del *grupu de baille foclóricu*. Pa tal fin, ye importante entamar reconociendo que la mayoría de los grupos posfranquistes, por nun dicir toos, paecieron tar principalmente centraos na busca d'una esencia asturiana que fuera a ser «amañosamente» representada como parte de la gubernamentalidá del *grupu de baille foclóricu* –de la que'l casu de L'Andecha nun foi dende lluéu una escepción–. Sicasí, pienso que ye posible pescanciar, nesti despliegue, la persistencia de ciertos resquebres, col potencial de desestabilización la consideración de la gubernamentalidá del GBF como una infaestructura *dada*.

Si bien ye cierto que los más de los grupos de baille posfranquistes tuvieron principalmente centraos na reparación d'un fallu históricu –la degradación de la danza causada pola manipulación franquista–, imaxino yo a Ambás, y a los sos compañeros y compañeres, nuna reflexión qu'inclúi esto pero va tamién más allá, más allá de la pregunta por una «apropiada» *representación* de la asturianidá *en sí*. O lo que vendría a ser lo mesmo: la pulsión posfranquista pola reconsideración del «contenú» de l'asturianidá (bailles, xestualidades, coreografíes, vestíos, espresión musical y llingüística) paeciera dir equí acompañada d'una reconsideración tamién del *mediu* al traviés de les qu'estes entidaes podríen o non llegar a circular:

Quitando les actuaciones, en L'Andecha había una filosofía del baille tradicional como un fenómenu *natural* que nun tenía que tar asociáu namás a l'actuación y l'espectáculu. Cuando díbamos a un mercáu astur, a Porrúa, baillábemos na actuación. Pero ye que de nueche quedábemos nel chigre y siguiémos baillando pola diversión propia, y cantando. Ehí ye cómo yo empiezo vivir la tradición como lo que ye: como'l divertimientu personal, non pa dar placer a otros, la masturbación del baille tradicional; o sea, l'autoplacer.

Yo vía mui natural, cuando taben baillando nos mercaos, que muncha xente s'alle-gaba: componentes vieyos del grupu y demás, y se metíen a la fila, de cai. Yo vía con naturalidá que la xente baillaba porque baillaba. Y ye qu'amás en L'Andecha baillábemos pa divertinos: tábamos en chigre, ¡y armábamos baille! [palmada sobre la mesa]. Y esa filosofía maméla en L'Andecha [...]. Nun tienen actuaciones últimamente. Y yera un poquiñín eso: vien d'esa época, de primeros de los 90 (Ambás 2017).

Nesta escena, Ambás y los sos compañeros y compañeres de L'Andecha pae-cieren tar desestabilizando una conceptualización del baille como *representación*, en favor del cultivu d'otres posibilidaes más centraes na cuestión del disfrute y del placer de bailar. Equí, el realliniamentu de la rellación ente lo afectivo y lo coreolóxico ye dalgo a señalar. Esto ye así, incluso, a pesar de que tamién se pudiere dicir d'esi descentramientu que nun implicó la eliminación de toa traza de idea de *representación* o d'otres formes de visibilización y de fetichización del baille. Al enfatizar una dimensión más hedonista de lo coreolóxico y al conceptualizar el baille tradicional como una suerte de «prótesis» (Preciado 2002) sexual colectiva, lo qu'al mio ver paeciera equí tar en xuegu sería la invocación d'un *xunción* diferente a la hora de pensar la rellación ente «lo construyío y «lo dao», una rellación que, d'otra manera, tamién ta nel centru de la propia historia de la zoopolítica (Ludueña Romandini 2010: 33). Nel entemediu de too esto, la naturaleza mutuamente constitutiva y constituyente del baille desurde como un mediu eminentemente trespersonal, irreductible a ún solu de los dos planos. Si concebimos el baille non solo como una coreografía sinón como un fenómenu sofitáu na naturaleza «escesiva» y trespersonal de la vida (Grosz 2008), quicia-bes, lo que la esperiencia d'encarar el conceptu GBF nos enseña ye la manera en que'l sonú y el movimientu nos ponen non solo en rellación con maneres de conocer el mundu, sinón tamién cola pregunta pola ontoloxía del mundu en sí.

Per otru llau, yá se señalará la centralidá de lo «estra-académico» como una característica central na reflexividá etnográfica d'estos grupos. Nel casu de L'Andecha, pudiera dicise qu'esi trabayu etnográficu dio llugar a un tránsitu hacia una concepción más hedonista del baille, en contraposición con otres maneres, asociaes a la disciplina corporal y coreográfica heredada del franquismu. Al igual que como señalaré Ambás, esta erosión de la normatividá acompañóse d'una dixunción ente una concepción del baille como un eventu escenografiáu –casu del conceptu de GBF– y una concepción del baille como una práctica cotidiana lligada a ensamblaxes somáticos diferentes, non siempre pensaos dende la lóxica de la escena. Por esta razón, L'Andecha namái suel actuar en mercaos astures, y cuasi nunca naquellos festivales folclóricos onde la inscripción esceno-gráfica seya inalienable.

Dende un puntu de vista coreopolíticu, la significancia d'esti xiru nun habría ser esplorada dende un puntu de vista *historicista*, lligáu a la incorporación de conteníos nuevos –trazos xestuales, movimientos corporales, coreografíes–; sinón qu'habría selo dende la manera en que «contenú y infraestructura existen nuna rellación circular de causalidá» (Sterne 2015: 42). Dende esti puntu vista,

lo coreopolítico habría buscarse nesa rellación circular entós, ente esos nuevos conteníos –altamente valoraos polos más de los míos interlocutores– y el formatu pel qu'esos conteníos se ponen en circulación. N'analogía con esta historia contada por Ambás, concibo estes otros coralidaes como capaces de dar llugar al surdimientu de copresencias non-trescendentales, más averaes a la lóxica que del ensamblaxe quinéticu que a la de la representación (Beliso-De Jesús 2015): «[...] la xente baillaba porque baillaba [tábamos en chigre, ¡y armábamos baille!] [pal-mada enriba la mesa]» (Ambás 2017).



Ambás cantando dempués de cenar nel «xv Alcuentru de pandereta galega y asturiana» (31 d'ochobre de 2015). Semeya: Llorián García Flórez.

Como yá se notare, la cuestión de la pervivencia d'espectros coreolóxicos franquistes foi un elementu destacáu na historia del movimientu asturianu de revitalización. Inclusive si la crítica d'estes herencies tuvo particularmente centrada na llamada «militarización» del baille tradicional, la propuesta d'alternatives a esta militarización tampoco nun tuvo exenta de controversies¹⁹. Al mesmu tiempu, nun foi raro atopase fenómenos nos qu'esos espectros, dempués de ser apropiadamente «mataos» per aciu de la crítica posfranquista del baille,

¹⁹ De mou llamaderu, les polémiques relatives a los efectos d'homoxeinización relativos a la coreografía fueron tamién centrales nel surdimientu de la escena de les bandes de gaites. Hai equí una historia común; eso sí, con consecuencias diferentes (García-Flórez 2019).

volvien remanecer. Y lo que ye más chocante... facienlo n'ámbitos concerníos pola necesidá d'esa crítica:

Ye la visión heredada del grupu folclóricu del que pretenden escapar: el modelu predemocráticu. El grupu folclóricu busca una estética coreografiada. Coreografía ye. Escaparon de la coreografía, pero coreografía ye lo que tán faciendo, ¿eh? Porque tán faciendo un espectáculu pa enseñar a un públicu, pa llevar a un escenariu, pa que quede guapo. Eso ye la visión heredada del grupu folclóricu predemocráticu. Ye lo mesmo. Ye esactamente igual. ¿Qué diferencia hai nos grupos d'agora? (Ambás 2017).

Pal mio interllocutor, la rellación ente la persistencia d'estes maneres d'entender la rellación ente coreografía y baille, anque evidentemente heredada del franquismu, tampoco nun afectó de la mesma manera a tolos grupos:

¿La rellacion ente esta militarización o esta estética y esos comportamientos de poder y d'estos líderes colos grupos predemocráticos? Totalmente, claro. Totalmente. Ye qu'aparte repítense los mesmos esquemes. Vamos, ye de llibru. [...] De toles maneres, n'Asturies hai grupos funcionando de maneres mui diferentes. [...] Hai grupos que funcionen más a conceyu abiertu y que nun tienen un líder claru. Y otros grupos funcionen más al son d'un líder o profesor que guía la enseñanza y s'autoproclama el director o la directora. Hai maneres más o menos dictatoriales nos grupos (Ambás 2017).



Exemplu de coreografía franquista. Fondu fotográficu de *La Voz de Asturias*; Archivu Fotográficu del Muséu del Pueblu d'Asturies.

Como pue deducise de l'anterior cita, la idea d'una crítica únicamente centrada na cuestión de la corporalidá y el xestu coreolóxicu nun ye bastante, a lo menos nel pensamientu d'Ambás, pa entender la significancia del xiru posfranquista. La cuestión de l'autoridá y de los lliberalgos habría tamién considerase como un tema central. Per otru llau, ún de los temas sobre los qu'Ambás me tien falao con recurrencia ye la manera en qu'estos espectros coreolóxicos del franquismu tienen la capacidá pa reapaeer, ¡inclusive en contestos particularmente esmolecíos pol ideal de la fidelidá a la tradición!: «[Yera] tan tan tan tan [purista lo que buscábamos], que de golpe yera ¡buuum!, sin sentíu too»²⁰. Inquietántemente, como nes controvertíes considerances d'Agamben (1995) tocantes a les polítiques de la vida y de la muerte na modernidá, ye posible observar equí, una vez más, el calter insilenciable de los espectros del totalismu, dientro de les histories del propiu procesu de democratización cultural.

Al mio entender, una de les característiques del tipu de problemátiques qu'Ambás convoca al dicir «mentalidá de grupu de baille folclóricu» ye la so potencialidá a la hora de captar les dimensiones non-humanes –espectropolíticas– que tanto tienen percorríu la historia teolóxico-política de la modernidá. Amás d'eso, la comparación ente'l conceptu GBF y el conceptu de coreografía de Lepecki (tecnoloxía política de la modernidá sofutada nuna concepción gramaticalizada del movimientu; ello ye, *como escritura*) ye tamién pertinente. Al poner estes dos ideas en rellación, la pregunta pola reparación de los espectros coreopolíticos del franquismu surde como más qu'una simple crítica, sinón qu'implicaría tamién una discusión mayor al rodiu'l problema de la inscripción, de les polítiques de lo sensible, y la so absoluta centralidá na historia de la construcción del Estáu modernu.

No que cinca al mio interlocutor, al tiempu que decididamente asturianista, él ye tamién escépticu, dacuando, no tocante a les llimitaciones de les polítiques de la nación. Nuna entrevista realizada por mor d'una discusión tocante a la celebración institucional del Día d'Asturies, él dixo:

Yo quedé bastante impresionáu porque foi volver pa los años 50, sé qu'esto sigue vivo n'Asturies y vilo retresmitíu en directu'l Día d'Asturies de 2014 [...] Critico'l *folclorismu* qu'acompañó l'actu, onde la falie.la solo apaeció nel poema'l Padre Galo y tolo demás en castellano palatino. [...] Nun hai que decorase con banderes [...] Nun penséis que yo vos quiero quitar la bandera d'España y ponevos la d'Asturies. Non, ye qu'igual de folclóricu y cutre ye'l que lleva una bandera na montera (que ye una pieza de la indumentaria

²⁰ Referíu nel casu d'esta cita a la cuestión de la indumentaria venceyada al baille.

tradicional que nun lleva banderes), que'l que lleva nel espaldar del xilecu una madreña o un trisquel irlandés, que tampoco nun tien base na tradición asturiana (Ambás y Plaza 2015: 72-73).

Dada la complexidá d'esti panorama, el conceptu de GBF ye una de les principales ferramientes emplegaes por Ambás pa poner en marcha el so trabayu críticu. Un trabayu que, pa mio idea, resuena con munches de les problemátiques puestas enriba la mesa nel llamáu pensamientu decolonial. Ambás, al tiempu qu'un nomáu activista en favor del baille tradicional, entiende que la so tresmisión nun debe tar lligada a los grupos folclóricos. Pa él, «los grupos tán cargaos de temes negativos, d'asociar melodíes a una coreografía nada más, de pensar qu'esi baille ye d'esi pueblu»:

Tolo que pase per un grupu pasa por una estandarización o normativización o gustu estéticu de los líderes que dirixen esi grupu. Pa mi, un baille natural ye'l baille que yo tovía veo cuando xunto paisanos y paisanes nos pueblos a baillar, onde la fila puede tar más torcida, onde les vueltes, cada uno dales nel tiempu y velocidá que-y pide'l cuerpu; guardando una estética, pero nunca d'esa manera milimétrica que'l grupu de baille pretende ensayar a los sos componentes; esa llibertá del movimientu de brazos» (Ambás 2017).

Como vimos en toos estos exemplos, la manera en que'l mio interlocutor explora l'archivu etnográfico ye de gran relevancia pa entender la significancia del so pensamientu coreolóxicu. Esta manera de funcionar pue ser considerada dende'l puntu vista del devenir y de la cuestión de l'apertura a la multiplicidá. D'esta manera, y en contraste cola pura crítica de la representación, el pensamientu d'Ambás paeciera tar meyor preparáu pa tratar col calter non únicamente racional sinón tamién «recursivu» (Stoler 2016: 27) de los espectros del franquismu. Na cita que sigue veremos esto mesmo. Ye dicir, la manera en que'l pensamientu coreolóxicu d'Ambás nun tien solamente que ver cola crítica de los modos de normativización asociaos a la racionalidá del GBF; sinón que, crucialmente, tien una dimensión afirmativa más amplia. Nel mio pensamientu, entós, esta dimensión afirmativa implica un xiru conceptual de gran relevancia pa pensar el problema de la diferencia nel contestu de los estudios asturianos. Dende esti puntu vista, el calter irreductible del archivu etnográfico y del propiu cuerpu humanu (*corpus*), ye consideráu como'l puntu de partida de lo que bien podría ser una teoría alternativa, treshumana, del valor al rodiu'l del baille tradicional asturianu:

Nos grupos sigue habiendo esi problema. Munchos dirixentes de grupos de baille tradicional nun saben estimar la variedá d'estilos y formes d'espresividá corporal de dellos escolinos. Mátase esa riqueza buscando la uniformidá y l'averamientu a los estilos del profesor de turnu. Polo xeneral, vieron mui poco material tradicional y vieron baillar mui poca xente. Les files nun yeren uniformes, les vueltes, los estilos, el brazu más altu, más baxu. Muyeres que baillaben segando y agora ta prohibió: «¡arriba y tal!» Non, non: había muyeres que baillaben segando, que llamaben, así, per baxo, y tal [...]. Entós, ye'l rollu esti folclóricu heredáu de los grupos. Sí, sí: «la mi neña empezó a baillar a los siete años pero agora ta nun grupu de verdá». Yá... pero filosóficamente son mui paecíos. Trabayen nes coreografíes d'otra manera; pero coreografíes son. Entós, hai que dar les vueltes pa que quede guapo porque tu vas a una actuación, y hai que dar les vueltes a la vez (Ambás 2017).

Y en realidá hai que da-y la razón a Ambás. Les perspectives que circunscriben la práctica del baille tradicional a una teoloxía política de la modernidá son mayoritarias na Asturias de güei. Dalgunes formes de xestualidá corporal son sacralizaes y normativizaes, al tiempu que la multiplicidá espresiva inherente a tou cuerpu ye con frecuencia convertida n'heredoxa: como un fallu inapropiáu susceptible de ser señaláu.

Yo cuando baillo nuna nueche en danza, según les persones que tenga al llau, hai xente que más allá de divertise sigue en clase y tómense llicencies de correxir: «¡llevanta esos brazos!» Y a veces yo llevántolos, ¿eh?: «Ah, bueno. ¡Perdón!» O toi baillando con una moza, con cierta llibertá, y doi les vueltes pa engañala. O faigo igual una cosa fuera de lo qu'esa persona...[esperaba]: «Non, qu'esta ye de Tormaleo». Porque depués nes escueles, claro, lo que diz el líder va a misa. Lo malo d'esto nun ye que pal grupu lo militaricen. Ye que-yos corte la llibertá pa otros contestos. El problema nun ye que decidan facelo matemático pa qu'esteticamente quede un balé guapísimu pa un espectáculu con una orquesta. El problema ye qu'eso depués lo lleven a una nueche en danza, que pongan focicu, o [que] digan: «Non, ahí nun se cambia» (Ambás 2017).

Imaxino estes situaciones de resistencia coreolóxica protagonizaes por Ambás como eventos de fricción aural capaces de pensar *otramiente* l'axencia corporal, una axencia donde'l fallu nun ye carencia, sinón la apertura a la posibilidad de devenir dalgo más de lo que yá se ye, como dicía Grosz. Per otru llau, tocante a la sacralización coreolóxica, al partir d'un enfoque onteolóxico-políticu, nun considero la cuestión del fetiche como un problema en sí, namái la identificación colonial de la so tresgresión como una «herexía» (Federicci 2004) que tien que ser reprimida. Ciertamente, cuando ún observa'l campu, ye fácil percibir la manera en que la consagración d'esta o aquella xestualidá como «apropiada» apaez

con frecuencia acompañada d'una necesidá de correxir a aquellos y aquelles que lo faen «mal». Nun son poques les persones coles que tuvi la oportunidá de falar, que se refirieron a esi fenómenu. Nun dexa de ser sorprendente cómo, pa munches d'elles –sobre manera, muyeres–, l'ansia d'una apropiada execución de la coreografía *dictada* pol líder del GBF –les más de les veces, un home– ye vivida con gran trascendencia. Mesmo, el mieu al fallu na reproducción fidedigna del *mensaxe* coreográfico apaez tamién como un elementu xenerador d'ansiedá: *los/les demás podríen decatase del mio fallu*, y señalalu. Podemos notar equí cómo la profundidá política del GBF, lloñe de ser un problema de *representación* na esfera pública, ta tamién imbricáu coles maneres d'entender lo visual nel ámbitu de lo social/comunitario y, sobre too, cola producción afectiva de la suxetividá de los y les bailladores. Preguntáu por esti fenómenu, Ambás señala que «la xente del mundu tradicional ye muncho más llibre, tien menos prexucios a esi nivel» (2017); probablemente –podría añadise–, porque les sos práctiques nun fueron atravesaes pola racionalidá del GBF de la manera en que lo foi pa aquellos y aquelles formaes como *bailladores de grupu*.

A mou de pieslle, too esto trainos de vuelta, una vez más, al problema de los espectros coreolóxicos del franquismu, que paecieren revelase recursivos, y particularmente resistentes y persistentes a los efectos de la crítica estética, xestual y corporal posfranquista. Nesti capítulu, exploremos la manera en que l'archivu etnográfico xugó un papel central nel desendolcu del pensamientu críticu d'Ambás, al traviés del que foi posible plantegar problemátiques estremaes a aquelles que nos conducen al desendolcu una «apropiada» pospolítica del folclor. Ensin llugar a duldes, esto pue vese como una gran contribución del mio interllocutor. Pero hai más. En consecuencia del procesu de tresducción decolonial qu'esti documentu intentó ser, la reflexón d'Ambás al rodiu'l conceptu de GBF permitiúnos ampliar el marcu de qué cuenta como «transición democrática» a la hora de pensar el posfranquismu. D'esta manera, el GBF apaez equí non solo como un dispositivu de representación (heteronormativa) más o menos verdadera, o falsa, d'un cuerpu social dau; el GBF apaez equí en virtú de les sos resonancias «espirituales», circunscrites a una teoloxía-política (y colonial) bastante clara, onde'l GBF apaez venceyáu a maneres de gozar que repiten la idea d'un poder soberanu aparentemente omnipotente que concibe al mesmu tiempu la heteroxeneidá como una potencial amenaza. De manera complementaria, al reconocer la significancia filosófica del pensamientu coreolóxicu del mio interllocutor, observamos la manera en que los trabayos de reparación de les herencies del franquismu nel ámbitu del baille y, en xeneral, de la cultura popular, puen ser llegar

a ser muncho más complexos que la busca ensin más d'un estilu posfranquista más o menos «auténticu». Podríamos concluyir, entós, cola caracterización del conceptu de GBF d'Ambás como una ferramienta filosófica útil, col potencial de reasitiar la crítica posfranquista del baille como parte d'un historia de la conciencia y de la «voluntá» (Ramos 2010) más amplia. La reparación de los espectros coreolóxicos del franquismu, dende esti puntu de vista, implicaría tamién la intervención de les tecnoloxíes de producción de la suxetividá d'aquellos y aquelles que llegaron a ser suxetos políticos ensin ser quien a dexar d'invocar los espectros del autoritarismu coreolóxicu.

Fiximos referencia tamién a la idea de coreografía como una tecnoloxía d'inscripción gramaticalizada del movimientu, idea que Lepecki ponía en rellación cola formación del Estáu modernu. Abúltame importante solliñar que'l valor posfranquista del *baille anárquicu* postuláu por Ambás difícilmente pudiera ser tomáu en consideración dende esti puntu de vista –el de la inscripción coreográfica–. ¿Ónde taría la información coreolóxica? ¿Cuál sería'l mensaxe, la cadarma? ¿Cuál sería'l repertoriu de xestualidaes y sonoridaes susceptibles de ser *representaes* y *circulaes* pela esfera pública asturiana? Visto así, el pensamientu sol baille tradicional d'Ambás paeciera resultar illexible, pelo menos, dende esta xenealoxía. El baille anárquicu d'Ambás, entós, por más que nun dexa de rellacionase con dalgún tipu de representación –de visualidá–, nun pue ser representáu d'antemano. La so existencia, más bien, va *desurdiendo*, en función de lo que'l cuerpu vaya pidiendo. Esto llévanos a trazar una semeyanza ente el pensamientu d'Ambás y un debate llargamente tratáu pol feminismu radical a lo menos dende los años sesenta: el referente a la tensión ente igualdá y diferencia. Desta manera, más que tomar la idea d'un conceptu d'igualdá dau como puntu de partida –l'aspiración d'una coreoloxía eurocéntrica homologable–, el pensamientu anárquicu d'Ambás sobre'l baille paeciera tener como fundamentu una consideranza diferente de la multiplicidá irreductible tanto del cuerpu humanu como del propiu archivu etnográfico. Esti fechu ye'l que nos lleva directamente a pensar nuna ontoloxía política de la diferencia. Probablemente, esta ye la razón de fondu pola que, en llugar de ser considerada dende'l puntu de vista representativu –ye dicir, orientada a la constuición d'un *estilu* posfranquista «apropiáu»–, la importancia del pensamientu coreolóxicu d'Ambás meyor habría allugase nel so énfasis na intrincada rellación esistente ente materialidá (*corpus*) y espresividá; un problema difícil de tratar dende'l puntu de vista de la so resolución. Dende esti puntu de vista, más qu'una *comunicación* más o menos unívoca colo non-humano –idea central na «teoloxía del soníu» (Sterne

2011)–, lo que tenemos ye un ensame de copresencias somátiques que paecieren explorar el camín del «non-trescendentalismu» (Beliso-De Jesús 2015) per aciu de la «equivocación controlada» (Viveiros de Castro 2009). Acordies con too esto, les *maneres anárquiques* d’Ambás a la hora de pensar el baille tradicional pudieren atalantase tamién como una suerte d’esconxuru espectropolíticu; y n’analoxía cola idea del «xestu menor» de Manning (2016), como más atentes al valor que pudiera tener «la fuerzia de la forma» –como *surdimientu*– que a la «la forma [concreta] que’l conocimientu toma». Finalmente, habría tamién preguntase pol calter de les copresencias qu’estes coralidaes pudieren tar invocando. ¿A qué triba d’infraestructures poétiques taríen dando llugar cola so circulación? ¿Podría ser la Nueche en Danza una d’elles? ¿Cuálá sería la rellación ente estes copresencias y los espectros coreolóxicos del Estáu modernu? ¿De qué manera podría ser esti un marcu amañosu pal recibimientu d’una espectropoloxía post-desconstructionista (Derrida 1993: 107)?

N’orde de concluir esti capítulo, y dau l’estáu de les coses nel actual debate sobre a qué ye lo que suena la «música d’Estáu» (Buch *et al* 2016) y cuálá ye la so rellación pa cola ideoloxía, una de les cuestiones que quiciabes Ambás nos dexa pa cabilgar a los académicos y a les académiques ye la que nos fuerzia a pensar más allá del eurocentrismu, contestualizando’l conceptu de GBF como un «formatu²¹» d’inscripción coral non universal sinón culturalmente asitiáu, circunscritu a la infraestructura poética del Estáu modernu. Esti podría ser un bon primer pasu, entós, col qu’entamar el yá mentáu procesu permanente de decolonización del conocimientu, onde «el mundu material non [seya consideráu] como dalgo eternamente dao o independiente sinón como ontolóxicamente entemecíu *con* y producióu *al traviés de* los mesmos aparatos que nós usamos a la hora de da-y un sentíu²²» (Parks y Starosielkiski 2015: 10). Considero, amás, qu’esti puntu de partida ye central na necesaria re-evaluación de la significancia de lo acústico y de lo quinético na historia de los sentíos del Estáu modernu. Nun momentu como nel que paez que tamos inmersos, marcáu por una crisis severa del proyectu modernu-colonial, y dada la abundantemente referida yá intrincada naturaleza de los espectros coreolóxicos del franquismu, les coralidaes anárquiques d’Ambás devienen equí especialmente pertinentes, pelo menos, si de lo que se trata ye de considerar otramiente qué ye lo que significa pa los humanos inscribir soníos y movimientos.

²¹ «Un conxuntu de decisiones qu’afecta a l’apariencia, sentir, esperiencia y trabayu d’un mediu. Noma tamién el conxuntu de regles acordies coles que la tecnoloxía pue operar» (Sterne 2012: 7).

²² Énfasis mío.

Sicasí, difícilmente pudiéremos considerar esti xiru «inscriptivu» como dalgo central na pura *escritura* –como na coreografía–; sinón más bien, como parte d'un xiru ontolóxicu y epistemolóxicu más ampliu, tocante a la reconsideración de la centralidá de les axencies non-enteramente-humanas na composición del mundu nel que vivimos –casu del sonú y del movimientu–. En consecuencia, quiciabes esto implique tamién un cambiú na manera de pensar ciertos problemas, como aquellos que nos lleven una reconsideración de la naturaleza «como variación» (Viveiros de Castro 2009), de la historia non antropocéntrica de la voluntá y, dende llueu, de la naturaleza apropiativa del sonú y del movimientu como dalgo dao (Ochoa Gautier 2016a) (y non como dalgo subalterno, o namái consideraó dende la so falta d'una materia «apropiada»). Por dar acabación a esti complexu problema, lo que paeciera tar equí en xuegu ye la dificultá d'encarar la historia teolóxico-política de los modernos ensin dar por sentada la xeofísica y la xeopolítica presente nel valor tresductivu del sonú y del movimientu. O lo que nun dexa de ser lo mesmo: lo que paeciera tar en xuegu equí ye la dificultá de construir una historia de la «escesividá» diferente –post-neoliberal–, capaz de pensar el calter inasible de la rellación ente aquello que ta revistío de significáu y aquellos otres entidaes, que nos persiguen nel so rondar, más allá inclusive, de la so captura como *forma* con significáu.

FONTES PRIMARIES

AMBÁS (XOSÉ ANTÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ).

Entrevista d'investigación realizada pol autor n'Uviéu, 23 de xineru de 2017.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Turín, Giulio Einaudi.

ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.

BELISO-DE JESÚS, Aisha M. (2015): *Electric Santería: Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion*. New York, Columbia University Press.

BOYD, CAROLYN P. (2003): «The Second Battle of Covadonga: The Politics of Commemoration in Modern Spain», en *History and Memory* XIV/1-2: 37-64.

- BRIGGS, Charles L. & Richard BAUMAN (2003): *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BUCH, Esteban; Igor CONTRERAS ZUBILLAGA & Manuel DENIZ SILVA (2016): *Composing for the state: music in twentieth-century dictatorships*. Abindgon, Oxon, Ashgate Publishing.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; José SOARES NEVES & Maria JOÃO LIMA (2003): «Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX», en *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal*, ed. Salwa El-Sawan Castelo-Branco y Jorge Freitas Branco. Oeiras, Celta: 73-141.
- CHATTERJEE, Partha (2004): *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most of the World*. New York, Columbia University Press.
- COLÓN-MONTIJO, César (2018): *Specters of Mael: An Ethnography of Ismael «Mael»*. Tesis doctoral lleída na Graduate School of Arts and Sciences de Columbia University in New York.
- CONNOR, Steven (2009): «Earslips: Of Mishearing and Mondergreens». *A talk given at the conference Listen In, Feeding Back*, Columbia University, 14 February 2009, <<http://www.stevenconnor.com/earslips/earslips.pdf>>, accessed September 2017.
- (2016): «Choralities», en *Twentieth-Century Music*, XIII/1: 3-23.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (1980): *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980; Spanish translation by José Vázquez Pérez, with the collaboration of Umbelina Larraceleta, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2002 (Pre-Textos. Ensayo).
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx: l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993 (La philosophie en effet); Spanish translation by José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Editorial Trotta, 31998 (Filosofía).
- ESPOSITO, Roberto (2004): *Bíos: biopolítica e filosofía*. Turin, Giuglio Einaudi, 2004 (Biblioteca Einaudi, 197).
- FERNÁNDEZ «AMBÁS», Xosé Antón & Elena PLAZA (2015): «El problema ye cuando lo inventao se vende como tradición», n' *Atlántica* XXII XV: 72-73.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso (2016): *La formación del repertorio de la gaita asturiana*, Gijón, Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies - Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón, (Serie Etnográfica, 14).
- FERNÁNDEZ McCLINTOCK, James (2009): *El carácter asturiano y otras improntas de las identidades hispánicas*, Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, (Fuentes para el estudio de la antropología asturiana, 21).

- FOUCAULT, Michel (2004): *Sécurité, territoire, population: cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil- Gallimard, 2004 (Hautes études); Spanish translation by Horacio Pons, *Seguridad, territorio y población: curso en el Collège de France*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006 (Sección de obras de sociología).
- GAGO, VERÓNICA (2015): *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2015 (Mapas).
- GARCÍA-FLÓREZ, Llorián (2012): *Gaiteres y pandereteros. Género, transgénero y poder en la música tradicional asturiana*. Tesina de licenciatura lleída nel cursu 2012/2013.
- (2019): «Gaitas oídas, gaitas escuchadas: celtismo y auralidad en la banda de gaites Villaciosa (Asturias)», n' *O celticismo e as suas repercusões na música do norte da Península Ibérica*, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco, António Medeiros and Susana Moreno, Lisboa, Tinta da China, 2017, forthcoming.
- GITELMAN, Lisa (1999): *Scripts, Grooves and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, Stanford University Press.
- GROSZ, Elizabeth (2005): *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham, Duke University Press (Next Wave: New Directions in Women's Studies).
- (2008): *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York, Columbia University Press, (The Wellek Library Lecture in Critical Theory).
- MARTÍNEZ, Guillem (ED.) (2012): *CT o la Cultura de la Transición: crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Debolsillo, 2012 (Actualidad).
- FEDERICI, Silvia (2010): *El calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HERZFELD, MICHAEL (2001): «Orientations: Anthropology as a Practice of Theory» n' *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*, edited by Michael Herzfeld, London, Blackwell: 1-20.
- HOBBSAWM, ERIC J. Y TERENCE RANGER (1983): *The Invention of Tradition*, edited by Eric J. Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge, (Past and Present Publications).
- HOLBRAAD, Mart & Morten Axel PEDERSEN (2017): *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Cambridge, Cambridge University Press (New Departures in Anthropology).
- INGOLD, Tim (2017): «Anthropology contra Ethnography», en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* VII/1: 21-26.
- LABANYI, Jo (2000): «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period» en *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the*

- Spanish Democracy*, edited by Joan Ramon Resina, Amsterdam, Rodopi, (Portada hispánica, 8): 65-81.
- LANDER, Edgardo (ED.) (2000): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO, (Sur-Sur).
- LARKIN, Brian (2013): «The Politics and Poetics of Infrastructure», n' *Annual Review of Anthropology*, XXXXII: 327-343.
- LATOUR, BRUNO (1991): *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte (Armillaire).
- (2012): *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris, La Découverte.
- LEPECKI, André (2006): *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York, Routledge.
- (2015): «The Choreopolitical: Agency in the Age of Control». En *The Routledge Companion to Art and Politics*, edited by Randy Martin, London, Routledge: 44-52.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián (2010): *La comunidad de los espectros. I. Antropotecnia*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2010 (Biblioteca de la filosofía venidera).
- (2016): *La comunidad de los espectros. II Principios de espectrología*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores.
- MANNING, Erin (2016): *The Minor Gesture*. Durham, Duke University Press (Thought in Act).
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996): *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ronsel Editorial (Fin de siglo, 15).
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2012): «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)», en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, ed. Pilar Ramos López. La Rioja: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones: 229-254.
- MCRUER, Robert (2006): *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York-London, New York University Press (Cultural Front, 11).
- MIGNOLO, Walter. (2000): *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press, (Princeton Studies in Culture/Power/History).
- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, Helena (2014): *Galiza un povo sentimental? Género, política e cultura no imáginario nacional galego*. Santiago, Através editora.
- NOVAK, David (2013): *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*. Durham, Duke University Press (Sign, Storage, Transmission).

- OCHOA GAUTIER, Ana María (2003): *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Colección Ensayo crítico).
- (2006): «Sonic Transculturations, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America», en *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, XII/6: 803-825.
 - (2011): «El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro», *ArteFilosofía* 2: 82-95.
 - (2014): *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, Duke University Press, (Sign, Storage, Transmission).
 - (2015): «On the Zoopolitics of the Voice and the Distinction between Nature and Culture», en *The Routledge Companion to Art and Politics*, edited by Randy Martin, London, Routledge:16-24.
 - (2016a): «Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology», en *Boundary 2*, XLIII/1: 107-141.
 - (2016b): «Voice in Fernando Ortiz: Tools for Rethinking the Notion of Scene», en *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, edited by Julio Mendívil and Christian Spencer Espinosa. New York, Routledge (Routledge Global Popular Music).
- PARKS, Lisa & Nicole STAROSIELSKI (2015): «Introduction», en *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, ed. Lisa Parks and Nicole Starosielski, Urbana. University of Illinois Press (The Geopolitics of Information).
- POVINELLI, Elizabeth (2014): «Geontologies of the Otherwise», en *Cultural Anthropology*, XIII <<https://culanth.org/fieldsights/465-geontologies-of-the-otherwise>>, accessed on September 2017.
- PRECIADO, Beatriz (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima (Pensamiento).
- QUIROSA-CHEYROUZE & Rafael MUÑOZ (2008): «La construcción del estado de las autonomías: una incertidumbre en el proceso democratizador», n' *El franquismo y la Transición en España: desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, edited by Damián A. González Madrid. Madrid, Catarata (Mayor, 282): 179-200.
- RAMOS, Julio (2010): «Descarga acústica», en *Papel Máquina* 4: 49-77.
- RANCIÈRE, Jacques (1995): *La mésentente: politique et philosophie*. Paris, Galilée.
- (2000): *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel (2015): *Por qué fracasó la democracia en España: la Transición y el régimen del '78*. Madrid, Traficantes de Sueños (Historia, 15).

- ROSE, Nikolas (2007): *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Princeton, Princeton University Press (Information Series).
- SAN MARTÍN ANTUÑA, Pablo (2006): *La nación (im)posible: reflexiones sobre la ideología nacionalista asturiana*. Uviéu, Trabe (Trabe atlántica, 3).
- SANTOVEÑA ZAPATERO, M.A Felisa (2013): *Vestidos de Asturianos: ciento cincuenta años de fotografía e indumentaria en Asturias*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies (Serie etnográfica, 13).
- SOUSA SANTOS, Boaventura de (2010): *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ediciones Trilce – Extensión universitaria. Universidad de la República.
- STEINGO, Gavin (2015): «Sound and Circulation: Immobility and Obduracy in South African Electronic Music», *Ethnomusicology Forum*, xxiv/1: 102-123.
- STERNE, Jonathan (2003): *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- (2011): «A Theology of Sound: A Critique of Orality», en *Canadian Journal of Communication* xxxvi/2: 207-225.
 - (2012): *MP3 The Meaning of a Format*, Durham. Duke University Press, (Sign, Storage, Transmission).
 - (2015): «Compression: A Loose History», en *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, edited by Lisa Parks and Nicole Starosielski. Urbana, University of Illinois Press: 31-52 (The Geopolitics of Information).
- STOLER, Ann Laura (2016): *Imperial Durabilities in Our Times*. Durhham, Duke University Press, 2016 (A John Hope Franklin Center Book).
- STRATERN, Marilyn (1992): *Reproducing the Future: Essays on Anthropology, Kinship and the New Reproductive Technologies*. Manchester, Manchester University Press, 1992.
- SUÁREZ, David (2015): «Una nueche en danza», n' *Anuariu de la música asturiana* 2015: 16-18.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2005): *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton, Princeton University Press, 2005.
- (2015): *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalism Ruins*. Princeton, Princeton University Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2002): «O nativo relativo», en *Mana*, VIII/1: 113-148.
- (2009): *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (Metaphysiques); Spanish translation by

- Stella Mastrangelo, *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Madrid, Ktaz Editores, 2010.
- WEIDMAN, Amanda J. (2006): *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. Durham, Duke University Press.
- ZIMMERMAN, Patrick (2011): *Faer Asturias: Linguistic Politics and the Frustrated Construction of Asturian Nationalism, 1974-1999*, Ph.D. Diss. Pittsburgh (PA), Carnegie Mellon University.
- ŽIŽEK, Slavoj (1999): *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London, Verso (Wo es war).

DA TRADICIÓN Á MODERNIDÁ NEL OCCIDENTE D'ASTURIAS: AS «ORQUESTÍAS»

Abel Pérez Méndez

Este artículo falará brevemente y a nivel xenérico das trasformacióis musicales acontecidas nel Occidente asturiano entre a última década del siglo XIX y mediados del siglo XX. Nestos anos as músicas tradicionales (gaiteiros, acordeonistas, tamborileiros, violinistas, etc...) qu'amenizaban as festas populares, ás veces formando agrupacióis (cuartetos y quintetos tradicionales), conviven coas bandas de música. Estas músicas servían d'entretenemento despós das duras tareas laborales. Mentras, aparecían novas realidades económicas y sociales, avances tecnolóxicos, inquietudes culturales, novos espacios lúdicos, etc.

Fruto das trasformacióis socioeconómicas y como fenómeno netamente urbano (qu'irá imitándose nas pequenas vilas a medio camín entre el mundo rural y el urbano), fain aparición unhas prácticas asociativas inicialmente elitistas, pos amplios sectores da población nun dispóin de tempo nin cuartos pra cuotas. Espacios como el casino (tertulia, sociedad, círculo, liceo ou ateneo) son os encargados de levar a cabo actividades de carácter cultural y instructivo-recreativo. Como exemplo, en Ribadeo fórxase el «Círculo de Recreo» en 1851, na Veiga a «Tertulia del Recreo» en 1881 ou en Tapia el «Círculo Católico de Obreros» en 1897. Entre as materias que s'impartían figuraba a enseñanza da música (el solfeo), así como el manexo d'instrumentos de corda y vento, importante prá formación de rondallas y de bandas de música por toda esta zona d'estudio –caso da Banda de Tapia, a Banda de Salave, a Banda la Filarmónica, a Banda da Vilapena, a Banda da Veiga, a Rondalla de Villacondide, etc.–.

A labor d'estas bandas de música é primordial prá xente moza, tendo en conta qu'a única alternativa pra dedicarse a música era entrar nas bandas militares familiarizándose col manexo d'instrumentos de vento, á vez qu'algunhas bandas incorporaron un instrumento tradicional como a gaita, mostra d'un evidente proceso d'hibridación entre lo tradicional y lo reglao.

Estas bandas de música entran na decadencia despós a guerra civil por mor da aparición d'unhos grupos más pequenos chamados por aquel entonces

«orquestías», qu' al ter menos componentes resultaban abondo más asequibles ás economías (xornal y xanta, normalmente distribuidos en diferentes casas) das comisióis de festas nunha época d'estrechez económica, además del encanto qu'estas novas formacións novas despertaban.

Nel occidente d'Asturias é a mediaos da década dos cuarenta cuando empezaron a medrar estas novas agrupacións musicales, al xeito das pequenas orquestas de jazz americanas, incorporando a batería como instrumento de percusión. Empezaron sendo grupos pequenos (entre cuatro y seis músicos) y pouco a pouco foron medrando. Esta influencia das *jazz band* americanas pasou tamén en Latinoamérica a partir dos últimos anos vinte. A interacción entre os fundacionais sextetos y septetos de sones y as *jazz bands* importadas d'Estados Unidos, formal y armónicamente muito máis completas, provocaron el empezo d'un fenómeno que nos anos 40 alcanza el sou máximo esplendor: a era dos conxuntos de sones.

Nel Occidente astur el repertorio d'estas «orquestías» medraba coa inclusión de novos ritmos, muitos d'elos chegados d'América Latina (el buggie, el mambo, el bolero, a habanera, a samba, el tango, etc...). Estos grupos compoñíanse como mínimo de trompeta, saxofóis altos y tenor, y batería. Algunhos tamén tían contrabaxo. Pouco a pouco fóronse amecendo outros instrumentos, qu'en ocasións eran tocados polos mesmos músicos que se vían obrigaos a doblar instrumentos (clarinete, acordeón, violín, maracas, etc.) en función da capacidá de cada ún. Además dos novos ritmos tamén s'introducen cambios performativos xa qu'estas novas agrupacións xa nun tocaban en círculo como as bandas, senón mirando de frente con un vestuario colorista, lonxe dos traxes tradicionales y dos serios uniformes das bandas, y situábanse ademáis encima d'un escenario.

Entre as primeiras agrupacións ta a Orquesta Fantasio, en Navia a mediaos dos cuarenta. En 1946 nacía a Orquesta Allegro, en Tapia, entre cuatro músicos que pertencían á banda de música La Filarmónica. Xa na década dos cincuenta, medran un bon número d'orquestas por toda esta zona: Orquesta Copacabana, en L.luarca, Orquesta Osnola, en Miudes, Orquesta Ritmo, na Caridá, Orquesta Ibys, na Veiga, Orquesta Parinni y Orquesta Monterrey, en Ribadeo. Lougo vein outras, qu'en ocasións taban formadas por músicos xa d'estas citadas orquestas, caso del Conjunto Azul, en Piantón, Orquesta Bahía y Orquesta Tropical, en Veiga ou a Orquesta Montecarlo, Orquesta Gran Casino, en L.luarca, Orquesta Amapola y Orquesta River Club, na Caridá, Los Sierros, en Outur, Orquesta Gefán, en L.luarca, Orquesta Monterrey, Orquesta Trovador y Orquesta

Veracruz, na Veiga, Orquesta Iris, en Navelgas, Orquesta Los Modernos, en Santalla d'Ozcos, etc.

A este estoupido das «orquestías» axudóu muito a creación y consolidación dos salóis de baile –unde estos grupos amenizaban os bailes qu'a xuventú demandaba–. Polo tanto medra , en paralelo, al marxe das festas populares, unha certa infraestrutura d'ocio. A partir del ano 1948 existen varios salóis como el das Figueiras, el da Roda, el Salón Casa Rego en Valdepareas, el del Velouxo na Caridá, el Salón Casa Elías ou Infanzón Park en Cartavio, en Tapia El Edén, El Parador y A Terraza, El Salón de Cuaña, el Salón de Villuir, el Parque Marisol en Villar (L. Luarca), Salón Roque Nublo en Castropol, El Sotanillo en Navia, Salón Negresco en Ortigueira, Salón de Alfonso na Caridá, Salón Casa del Penedo en Rebollada, Salón de Otur, Salón Martínez en Serantes, Salón de Puertu de Veiga, Salón de Villapedre, Taberna la Paz en Miudes, Las Escuelas en Villarmarzo, Salón de Casa Trueba en Godella, Salón el Chavolo ou La Perla en Arancedo, Salón La Argentina en Campos, Salón de Paredes y de Setienes en Valdés, Salón El Sotanillo en Navia, El Palacio de Villar, El Requisito na Caridá, ou A Pista y El Parque dos Pinos na Veiga (unde se chegou a fer un festival da canción en tres edicióis nos anos 1964, 1965 y 1966, baxo el lema de «Festival da Canción del Eo»).

Muitos d'estos salóis tían un ciclo estable de programación contando con unha orquesta titular y, na medida das posibilidades económicas, traíanse outras atraccióis. Outra posibilidá era alternar el baile col cine, caso del Edén en Tapia. Primordial pra aquela aparición dos salóis y as «orquestías» foi el avance tecnolóxico y a chegada, sobre el ano 1947, da megafonía. Pra qu'esta tecnoloxía podese ser efectiva previamente houbo darse un lento proceso d'instalación de sistemas de corriente eléctrica, primeiro nos núcleos urbanos principales y más adelante nos pequenos pueblos y aldeas. El micrófono, el amplificador y os altavoces foron innovadores, causando gran impacto y permitindo incorporar a figura del vocalista.

Planteada a elección del tema y mostradas esquemáticamente as referencias históricas que nos levan a apuntar a viabilidad y necesidá de realizar un estudio más serio y detallao dende el ámbito universitario musicolóxico, hemos fer unha reflexión ou declaración d'intenciones acerca da metodoloxía. É pouca a información sobre este tema y a qu'hai, ta formada por declaracións periódísticas y certos datos en portales d'internet referidos a grupos y conciertos. A case ausencia d'unha perspectiva musicolóxica deixóu como exclusivo achegamento a visión periódística e histórica. Falta un análisis pormenorizado dos parámetros

musicales que caracterizaron estas formacións musicales tipo *Jazz Band* conoídas coloquialmente en Asturias como «Orquestías».

Tamén falta un estudio pormenorizado das relacións entre os grupos musicales implicados nel periodo acotado pral sou estudio. Del mesmo xeito faltan análisis sobre as conexións entre os axentes sociais y a realidade del día a día d'estos produtos de entretemimiento con metodoloxías propias da socioloxía, a antropoloxía ou os estudos culturais. Por último, é interesante profundizar na posible relación entre el fenómeno *Jazz Band* nel occidente d'Asturias y outras *Jazz band* d'outros territorios.

Faría falta, tamén, comprobar cómo operan as conexións entre un sito y a súa música, cómo os significaos xeográficos son construídos y cómo los reconece el público. É necesario investigar cómo ou en qué forma si tal vez determinaos instrumentos y elementos musicales adquieren un significado xeográfico local (uso da gaita con dixitación aberta máis asomeñada á galega). Aceptando que, si ben a difusión da mayor parte das formas simbólicas (a través del cine ou a radio) aveza a ser global, a súa apropiación nun pode ser sinón local.

Tal dilema solo pode ser resolto pola investigación en dous ámbitos como son el trabayo hemerográfico y el trabayo de campo.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁMARA, Enrique (2003): *Etnomusicología*. Madrid, Ediciones ICCMU.
- VILLAR, Martín de & Orlando ESCOBAR (2009): *El Cancioneiro d'Alonso*. Uviéu, Ediciones Nobel.
- GARCÍA «GALANO», Manuel (1998): «Notas pral estudio das agrupacións musicales del conceyo de Tapia», n' *Estudios das terras del Navia-Eo*. Uviéu, ALLA: II-17.
- MARTÍ, Josep (1996): *El Folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona, Ediciones Ronsel.
- MARTÍN, Félix (1999): «Noites de Ronda. As rondallas nel occidente asturiano», n' *Entrambasaguas* 10: 3-5.
- (2004): «Aquelas orquestías da Veiga», n' *Entrambasaguas* 20: 24-25.
- PELINSKY, Ramón (2000): *Invitación a la etnomusicología, Quince Fragmentos y 1 tango*. Madrid, Ediciones Akal.
- SÁNCHEZ, Antonio Javier (2003): *La Obrera, historia y Patrimonio de Vegadeo*. A Veiga, Ayuntamiento de Vegadeo.

SANJURJO, Cándido (1996): *Entre el Fonteo y el Mar*. Uviéu, Principáu d'Asturies.

STOKES, Martin (1994): *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford, Berg Publishers.

SUÁREZ, Xosé Miguel (2006): *Xa chegan os Quirotelvos, Gaiteros, cuartetos y outros músicos populares nel estremo occidental d'Asturias*. Xixón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidá Popular del Conceyu de Xixón.





Fotos da Orquesta Capri cedidas pola familia de José Villanueva.

EL NUEVU CANCIU ASTUR: ENTREVISTA CON RAFA LORENZO¹

Rafa Lorenzo, que nació na villa de Tinéu, yía un cantautor asturianu fíu d'un mineiru ya d'una lluarquesa d'ascendencia vaqueira. Entamóu como músicu yá a los quince años, tocando n'orquestinas de romerías ya verbenas, en grupos de folk o con acordeonistas. Fundóu nel anu 1974, con outros tres mozos, el grupu Jekes. Formóu parte d'esi interesantísimu acontecimientu que foi'l Nuevu Canciu Astur, movimientu musical de cantautores ya músicos folk qu'apaez en 1975.

El Nuevu Canciu Astur usaba l'asturianu ya tenía un aquel de cambiu democráticu, asemechándose a otros movimientos peninsulares, como la *Nova Cançó* en Cataluña. Al Nuevu Canciu Astur hai que lu entender nel contestu del Surdimientu, que significóu un importantísimu renacimientu de la cultura en l.lingua asturiana.

— *¿Cómo fueron los tos primeros tiempos como cantautor naquel.la dómina del Nuevu Canciu Astur?*

— Principiéi cantando en festivales que se facían pola zona centru, n'Uviéu ya Xixón. Alcuérdome del festival «La canción de los pueblos», nel Seminariu d'Uviéu, ya «Nuevas voces y nuevas canciones de Asturias» en Xixón, entrambos nel anu 1976. Nel festival d'Uviéu quedara terceiru ya nel xixonés segundu, «Dragón de Plata». L'aniciu del miou camín musical ya profesional puéngolu siempre nesi anu 76.

Forméi parte del Nuevu Canciu Astur, xunto a Manuel Fernández «el nietu Celo Xuan», Avelino, Xulio Ramos, Carlos Rubiera... Cantéi con Víctor Manuel en Muñás, conceyu Valdés, ya del mesmu conciertu salíu la primera intención de grabar un discu na sua casa d'estoncias, aunque llueu quedóu en nada por cousas del llanzamientu ya outros intereses promocionales de la discográfica. Dixeran qu' había qu'esperar... Yera'l tiempu de la transición ya daquel.la los cantautores tábamos más de moda, teníamos outru espaciu si cabe más comprometíu. Yera outra hestoria ya outra edá.

¹ Entrevista de Roberto González-Quevedo, direutor de *CULTURES* al cantautor Rafa Lorenzo.

— *Tu sos un autor mui queríu nel occidente asturianu ya especialmente ente la población moza de los vaqueiros. Nun hai dulda de que supisti chegar a los problemas que tien la xente de la zona. Esplica esti aspeutu del tou llabor como cantautor.*

— Fui l'únicu cantautor del occidente por muitos anos, hasta que viniéron a aveirase colegas como Pedro Pereira, güei la so fía Tania, Antón «Ambás»... Esto yera pa mi una responsabilidá personal, porque yera l'únicu representante del occidente. Cantar al entornu, a las carencias ya virtúes de la zona daba xeitu a una cierta esclusividá.

Cantéi siempre a lo que tenía más a mano, lo que deprendía de los buelos ya de la familia d'ascendencia vaqueira, camín qu'encarriléi esde los primeiros cantares del miou maxín. La mina antracitera, las malas comunicaciones, la tierra ya'l ganáu siempre fuenon ayeri como güei la pación del miou paladar creativu.

— *A lo llargo d'estos anos ties espublizao mui bien de discos. ¿Podrías faer un recuentu de los distintos títulos ya describilos anque seya namás con unas poucas palabras?*

— El primer discu grabéilu con Fonoastur nel anu 1996. Yera una recopilación de las canciones primeras como *Buelu*, *Vaqueiros pa la marina* o *La otra Asturias*, que da títulu al discu ya que fuera un cantar miou que tuviera prohibíu pola censura hasta que desapareciera esa torga. El segundu discu, tamién con Fonoastur, del anu 2001, titúlase *A Camín* ya componíase d'una doucena de canciones, abondo conocidas, nas que puxi música a del.los poemas del bardu de Rocés.

El terceru grabéilu con Grabaciones Pola en 2003 ya ta dedicáu dafeitu a los vaqueiros d'alzada. Né'l destaca *Xigantones*, un cantar a la razón de las protestas de los vaqueiros de Las Tabiernas ya Bustel.lán polas consecuencias que traxeron los eólicos a esi entornu vaqueiru nel conceyu Tinéu.

El quartu CD salíu en 2005 ya fixémoslu con Trabe Musical. Yía tamién vaqueiru, baxo'l títulu *Pabirún, pabirún*. L.lueu, en 2007, punxi música a los seis poemas gal.legos de Federico García Lorca, xunto a outros seis temas de lletra ya musica mía, ente los que destacaría *Vaqueiras del maltratu*, escontra la violencia de xéneru.

El quintu discu vien de la mano tamién de la Discográfica del Principáu ya'l productor Juan Taboada. Yía'l tercer discu vaqueirizu: *Voi pa la braña*, un homenaxe a Rogelia «La Vaqueira», nel anu 2010. De vuelta a Alfonso Camín, dedico íntegru'l miou sétimu CD que principia con una canción dedicada al poeta

autor de *Macorina*, que cantara Chavela Vargas ya qu'escribí'l día que morrió la cantante mexicana, el 5 d'agostu d'esi anu. Titulábase'l discu, *A hierro y fuego*, faciendo referencia a outra canción inserta nél, na que resumo'l llibru de Camín de títulu asemecháu, nel que da cuenta de los meses primeros de la guerra civil del 36 ya los avatares del poeta pa escapar d'el.la camín del exiliu mexicanu, que perduróu cuasi cuarenta anos.

L'octavu discu, de 2015, titulóuse *A la vera de una higuera* ya salió por encargu del Colexu Públicu Verdeamor, al pidime qu'escribiera un himnu pa la escuela, que cumplía esi anu'l 50 aniversariu de la sua fundación, a la que you fuera cuando s'inaugurara ya onde güei da clas la mia fía Aida Lorenzo.

— *¿Cómo perxudicóu la última crisis económica al tou trabayu como cantautor?*

— Supongo que como a tol sector musical ya a la cultura en xeneral. Nel miou casu, primeiro baxando los cachés ya'l número d'actuaciones hasta cifras entovía güei de risa. Hai diez o douce anos facíanse ventitantos conciertos con tola banda ya en sitios espardíos por toa Asturias ya fuera la comunidá. Güei mesmu fáense actuaciones con dos ou tres músicos ou en solitariu casi casi polos gastos ya como si te fixeran un favor. La crisis vei esapaeciendo, pero'l panorama musical en cuantas a actuaciones ya recuperar caché ta abondo l.lueñe de fai una década.

— *¿Cuálos son los problemas más importantes que tien anguano un cantautor asturianu? ¿Paezte que tien sofitu oficial la sua actividá?*

— Sofitu oficial, bien poucu, por nun decir dengunu, igual que cualquier outra facina de la música o de la cultura asturiana. Nun se faen polítiques axeitadas pa repol.lecer el valir creativu ya musical de los que trabayamos nesti sector. Ya más cuando los cantautores, a los que por idiosincrasia vennos más como moscas coyoneras que como l.ladrones de la conciencia social ya cultural de la comunidá. You polo menos tengo esa sensación. Nun voi entrare en detalles, como la reglamentación p'actuar en locales zarraos, pubs, bares, etc. Fai falta un circuitu musical paecíu al qu'hasta hai bien poucu tenía'l coleutivu teatreiru. En fin, tamos peore qu'antias. Ya nun se trata de que l'Alministración financie la música nin a los cantautores, bastaba conque puengan al sou desendolque la infraestructura qu'hai, meyorándola ya sustanciándola con una política d'apoyu que dea puxu al nuesu valir ya que dignifique ya profesionalice de verdá esti sector, que me paez que tien una calidá superior a la media del restu del estáu.

— *Amás del tou l.labor como cantautor tu sos tamién escritor n'asturianu. ¿Qué pues contar d'esta experiencia?*

— Sí, anque va una docena d'anos que nun imprento lletra nenguna. Tengo espublizaos una decena l.libros, dalgunos en castel.lán ya outros n'asturianu. El primeiru foi *L' Acabón*, que fixi xunto a outru escritor de Tinéu, Tino'l Rufu. Yera un l.librín de poesías ya cuentos que saliera en 1981, editáu pol Conceyu de Tinéu. Paezme qu'esta obra hasta fuera pionera nel sen de qu'un conceyu pagara ya apoyara un l.libru n'asturianu occidental, cuando entovía se taba trabayando pola normalizacion de la l.lingua. Yeran tiempos de Pesicia, de los qu'habría que falar outra vuelta dalgún día. Nesti redol fixi en 2004 *Coplas vaqueiras*, que tuvo mui bona acoyida. Agora esti l.libru ta agotáu ya yera bona cousa reeditalu pol valir recopilatoriu ya nel sen de recuperar por outros musicólogos, folcloristas ya investigadores aquel l.labor que yá fixera ya semara la gran Rogelia esde'l caberu'l sieglu XIX a la metá del XX.

Nel 2002 gané'l premiu d'ensayu «Conde de Campomanes» con un trabayu sobre las guerras carlistas nas Asturias de Tinéu ya que ta pendiente d'editar. Tengo outra montonera de trabayos, como ún sobre las milicias voluntarias na mesma l.linia que l'anterior, tamién una revision sobre outru l.libru que viera la l.luz en 1986, *Escritores tintenses*. Soi periodista ya asina trabayé casi trenta anos como corresponsal de *La Nueva España*, *La Voz de Asturias* ya *El Correo de Asturias* ente 1980 ya 2002. Tuvi dirixendo un periódicu mensual, *El occidente de Asturias*, por dous anos, ente 1996 ya 1997, ya na radio fui you'l fundador d'Antena Occidente, una emisora local en Tinéu de 1984 a 1985. Tamién tuvi n'Onda Cero Radio en Cangas del Narcea ente 1991 ya 1995. Ya sigo colaborando con outras publicaciones d'Asturias ya de fuera.

— *Vamos volvere a Coplas vaqueiras, que, como bien dices, agora ta estrincáu dafeitu. Fálanos más d'esa obra ya dinos si quedesti contentu con ella.*

— El l.labor de facinar cantares vaqueiros, xácaras ya coplas d'improvisación como facían los vaqueiros en fiestas, vaqueiradas ya outras celebraciones, foi un trabayu de muitos anos que principiéi yá cuando yera estudiante de bachiller nel institutu de Tinéu, collaborando colos primeiros Concetsones, ya recoyendu por vía oral ya l.literaria tolo que foi caendo nas mias manos. Hubo qu'ordenar por materias pa da-y meyor sentíu al conteníu del trabayu, pa que nun tuviera muito esl.lavazáu, semando asina un aniciu qu'ha tener continuidá por mi ou por outros qu'afonden nel tema del qu'entovía queda abondo por aveirar.

You tengo muitas más recoyidas ya las que van faciéndose nuevas, ente el.las las que you mesmu compongo pa las mias canciones. Tamién facino una bibliografía vaqueira onde tengo l.libros ya artículos periodísticos que suman pol momentu más de trescientos títulos. La intención yía aveiralu, como dixi, a esa posible reedición de las *Coplas vaqueiras* pa siguir dando xeitu al l.labor de difusión de la música ya la l.literatura vaqueiriza.

— *Pa terminar, esplicanos cuál yía'l tou cabeiru proyeutu musical ya qué carauterísticas tien.*

— El miou últimu trabayu discográficu, acabante salir a la cai, titúlase *Ratos invisibles*. Yía vaqueirizu ya de muita facina l.labriega polas cuatro esquinas na cuadratura del círculu rural asturianu. Son doce canciones compuestas por mi, menos una que yía un poema d'Antonio Machado del «Romance de las Tierras de Alvargonzález», que nesti casu traduxi al asturianu occidental, como'l restu los cantares. Son canciones vaqueiras, rurales, campesinas ya ganaderas nadas nesti anu 2018 nuna casa emprestada na que vivo esde 2017, no mediu'l monte de Xenestaza, enriba La Pontecastru, aveiráu pol Ríu la Fame, del que tan bien fala l'amiga escritora Pilar Arnaldo, a la que tengo la suerte de tener de vecina aunque vémonos ya charramos namás de Pascuas a Ramos.

Con sonos vaqueirizos, amestaos con outros d'estilu nuevu, ya con instrumentación de güei, fiximos un discu que quier entretener a la vez qu'afondar nel sen de reflexar fuera d'estos montes ya brañas lo que yía la vida cotidiana na Asturias profunda y rural, igual ayeri que güei. El tintinéu de las esquilas del ganáu na braña El Castru, la siega ya la sema, el propiu trabayu de cavar ya sayar la tierra traen al cantautor una estrofa nueva que da sentíu a lo qu'equí digo ya que l.lueu canto. Ya el.lo xunto a seis musicazos que componen esta banda que nos próximos meses vamos dir presentando por toa Asturias ya onde nos l.lamen. El discu grabéilu en direutu ya reflexa'l sentíu ya'l soníu tal cual se vei a sentir en cualquier escenariu onde vaigan a escuitanos.



Ratos invisibles

II

ESCONTRA'L DESANICIU: LA MÚSICA COMO REPRODUCCIÓN SOCIAL

DE LLANES 1917 A PORT: 100 AÑOS DE MÚSICA ASTURIANA NEL AUDIOVISUAL

Damián Barreiro

El 13 d'agostu de 1896, namás siete meses depués del nacimientu del cine en París y coincidiendo coles fiestes de Begoña, presentóse en Xixón l'inventu de moda: el cinematógrafu. Foi nel Teatru Xovellanos antiguu, no que güei ye la biblioteca pública de la ciudá. Al otru añu, en xunetu, unos empresarios ambulantes portugueses, César Marqués y Alexandre de Azevedo, arrendaron un local nel Paséu de Begoña pa echar películes del catálogu de los Lumière. Esi mesmu branu rodaron *Vista del rompeolas desde el cerro de Santa Catalina* y *Vistas del Campo Valdés a la salida de misa de doce de la iglesia de San Pedro*. Foi la primer vez que los asturianos pudimos venos na pantalla.

La cinematografía asturiana foi desendolcándose pasín a pasu gracias a l'apaición de películes con argumentu¹ y del éxitu que tenía ente la emigración los documentales con vistes de llugares y romerías asturianas. Exemplu d'esto ye *Llanes 1917*, un reportaxe sobre esta villa del Oriente y onde aparecen imáxenes del xuegu de los bolos, un concursu de baille del pericote y delles dances de la zona, amás de la filmación d'un gaiteru asturianu. Foi la primer vez que la música asturiana recibió l'atención d'una pieza audiovisual. Una rellación que, a pesar d'apaecer nes pantalles a cuentagotes, allargóse hasta los nuestros díes más d'un sieglu depués.

Per otru llau, en 1924, el musicólogu Eduardo Martínez Torner punxo delles conferencies en Cuba y Méxicu sobre la música y cultura asturiana. Les charles yeren introducíes por una película sobre costumes asturianos. Tiempu depués, l'autor de *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* escribió'l guión de *Bajo las nieblas de Asturias* (Manuel Noriega 1927), una producción muda d'Asurias Films que narraba una historia d'amor ambientada nel oriente asturianu. Torner tamién s'encargó de los rótulos y d'esbillar los cantares populares que

¹ La primera foi *El robo de fruta* (Javier Sánchez Manteola 1905), que s'estrenó nel Salón Luminoso de Xixón.

s'interpretaron mentes se proyectaba la película. Asina, na so estrena en Madrid llegó actuar José Martínez «Botón».

Con eses blimes, el 30 de xineru de 1928 estrenóse nel Teatru Pombo de Mieres el mediumetraxe *Mieres del Camino* (Juan Díaz Quesada). Trátase d'una historia d'amor marcada poles clases sociales y que tien un metraxe onde se puen ver dellos bailles del país. Mesmamente, el cartel de la película ta protagonizáu por un gaiteru y un tamboriteru col traxe tradicional. Otra manera, nos lletreros d'esta película muda apaez per primer vez el *Asturies, patria querida*, munchos años enantes de que s'escoyera como himnu oficial de la nuestra tierra.

Nesa época, la industria española tamién empezó a escoyer los nuestros paisaxes como escenariu de películes gracias al trunfu qu'algamaron ente'l públicu los llargumetraxes con argumentos folclóricos. Y ye que nesos años una bona parte de la producción cinematográfica estatal taba ambientada nes diferentes rexones españoles col conflictu rural-urbanu y probe-ricu como protagonistes. Foi la época d'oru de la industria audiovisual asturiana, onde'l nuestro país namás s'asitiaba en cantidá de producción per detrás de Madrid y Valencia. Mentes too esto pasaba, Torner llegó componer la zarzuela *Cumbres* col oxetivu de llevala al cine. Tratábase d'una historia que trescurría nos montes asturianos nel añu 1870, pero que nun pudo facese realidá pola situación política del momentu. Amás, la llegada del cine sonoro y los costos qu'esto supunxo fixeron que la producción pasara a concentrarse en Madrid y Barcelona y la industria del cine asturianu entró en decadencia.

Depués de la Guerra Civil, el trunfador réxime franquista impunxo la obligatoriedá d'usar el castellanu nes producciones audiovisuales. Sicasí, en 1941 estrenóse *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña), un drama de propaganda fascista rodáu en Llanes. La película ta protagonizada por una moza burguesa que na nueche de la so fiesta de compromisu ve cómo los republicanos maten al so mozu y viólenla. Del abusu sexual naz un neñu y la protagonista tien que s'enfrentar a una sociedá que nun acepta nin a ella y nin al so fíu. Sicasí, va recuperar la so honra casando con un falanxista probe pero honráu. A pesar d'esti argumentu calistráu de facismu, el llargumetraxe destaca por incluyir na so banda sonora'l *Asturies, patria querida* y el mesmu *Chalaneru*. Amás de bailles, traxes tradicionales y bucóliques imáxenes de l'Asturies rural.

Nesa época, el cineasta Justo de la Cueva rodó cola productora Cifesa cuatro reportaxes de temática asturiana, ente ellos *El corri-corri: Cabrales* (1942) y *Romería asturiana* (1942), filmáu en Llanes y qu'inclúi na so banda sonora cantares tradicionales. Otra manera, el noticieru franquista No-Do tamién recoyó

en dellos reportaxes la nuestra cultura musical, aunque pasada pela peñera de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Exemplu d'ello son *No-Do 035: Corri-corri* (Las Arenas, Cabrales, Asturias, 1961), *No-Do 126: Danza Palo del Avellano* (Moreda, Asturias, 1972) o *No-Do 101: El Regodixo* (Boal, Asturias, 1972).

No que tien que ver cola ficción, el cine español del franquismu tuvo dellos intentos de reflexar la identidá asturiana dientro de la pantalla. Exemplu d'esto ye *Altar mayor* (Gonzálo Pardo Delgrás, 1943), melodrama rodáu en Cuadonga que tien na devoción de los asturianos a la Santina'l tema central. La película diba tar protagonizada nun principiu pol cantante de tonada Juanín de Mieres, pero al final acabó sirviendo de llanzamientu del actor asturianu José Suárez. Con too, na banda sonora apaecen dellos cantares asturianos y la primer escena musical de la historia del nuestro cine, onde nun chigre interpreten una vaqueirada Miranda, Cué, Suárez, Tuero y Vila. Mentanto, en 1952 estrenóse *Ronda española* (Ladislao Vajda), sobre una xira per América de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Esti llargumetraxe inclúi delles escenes musicales nel so argumentu, ente elles la interpretación d'una versión del pericote.

Otres películes de la dómina ambienteas n'Asturies qu'inclúin tonaes na so banda sonora son *Historia de dos aldeas* (Antonio del Amo 1951), o *Sinfonía pastoral*, mentes que *Pachín* (Arturo Ruiz-Castillo 1961) ye una comedia musical protagonizada por un neñu cantor –dalgo mui de la época– qu'interpreta, ente otros temes, el nuestro himnu. Dos años depués llegó a les sales el llargumetraxe documental *Así es Asturias* (Juan Antonio Cabezas), una producción madrilana que fai un percorríu pel paisaxe y el paisanaxe de la nuestra tierra y onde salen imaxenes de la vaqueirada d'Aristébanu. Per otru llau, en 1966 estrenóse *¡Adiós, Cordera!* (Pedro Mario Herrera), llargumetraxe adaptación del cuentu homónimu de Clarín. Na película puen vese escenes que representen una romería asturiana, con gaites, tambor, castañueles y bailles. Otra manera, *Marianela* (Angelino Fons 1972) ye una adaptación de la obra de Benito Pérez Galdós rodada nel oriente asturianu, polo que tresllada la historia a l'Asturies rural y minera. Na banda sonora d'esta última película participó, ente otros cantantes de tonada, Juanín de Mieres.

No que se refier a la televisión, TVE emitió nos últimos años de la dictadura programes dedicaos al folclor de les rexones españoles. Ente estos destacaron espacios como *Ronda de España* o *Cantando se hace camino*, protagonizaos pola cantante sevillana Antoñita Moreno y onde –cola collaboración y asesoramientu de los Coros y Danzas– l'artista facía un percorríu el folclor ibéricu. Destaca ente ellos el capítulo de *Cantando se hace camino* dedicáu a Asturies

emitíu en 1977, onde la cantante interpreta los temas *Dos ablanes*, *Vaqueiras*, *Brisas del Norte*, *San Juan y la Madalena* y *Carretera de Asturias*. Estes pieces audiovisuales, anque inconexes ente sí, ye lo más averao a un cine musical de raigañu asturianu.

Con too, el programa de más importancia de la dómina dedicáu al folclore peninsular ye *Raíces*, espaciu documental de TVE que tuvo n'antena ente 1972 y 1983 y que dedicó dellos capítulos a la tradición musical asturiana. Ente ellos, destaca una grabación de 1975 dedicada a José Remis O valle, onde amás de ser entrevistáu, l'emblemáticu gaiteru interpreta'l so llexendariu floréu. Esta pieza ye l'únicu vidéu que se conserva de Remis O valle. Sicasí, foi munchos años enantes, en 1969, cuando los asturianos pudieron ver la primer vez un cantar n'asturianu na pantalla de la televisión. Esi añu, el cantante mierense Víctor Manuel apareció nel espaciu de TVE *Tele-Ritmo* cantando n'asturianu *Un cura d'aldea*, obra del poeta n'asturianu Luis Aurelio. Yera la primer vez que la música y la llingua asturiana llegaben al públicu de tol Estáu. Y esi añu tamién s'emitió un programa de *Con acento* dedicáu a Asturias, onde xunto a reportaxes de la siderurxa y la mina, incluyóse la estrena del videoclip míticu de Los Archiducos grabáu xunto a Santa María del Naranco, amás de bailles típicos y cantares tradicionales interpretaos pol Coru Mineru de Turón, el Grupu Folclóricu de Llanes, el Grupu de Dances d'Educación y Descansu de Xixón, la Coral Polifónica de Xixón, la Escolanía de Cuadonga, la Sección Femenina de L.luarca y los cantantes de tonada Juanín de Mieres y Enrique García Palicio «L'abogáu».

Col dictador dando les boquias, en 1974 produxéronse dellos fechos que diben cambiar la historia d'Asturies. Per un llau, fundóse l'asociación Conceyu Bable, que puxó por esparder la idea de qu'Asturies yera una comunidá con cultura y llingua propies, echando a andar al rau d'ello un importante movimientu llingüísticu y lliterariu que diba ser fundamental p'articular Asturias como ente políticu. Per otru, el Centru Territorial de TVE-Asturies estrenó l'informativu, *Panorama Regional*, que se convirtió nel primer espaciu de la naciente televisión asturiana. Depués de la muerte del dictador y l'aniciu de la Transición política, Asturias tamién recuperó les sos instituciones d'autogobiernu y echó andar l'Academia de la Llingua Asturiana. Amás, cola fin de la dictadura suprimióse la censura previa y permitióse l'usu de les otres llingües del Estáu nes obres audiovisuales.

Al contrariu que pasó nes reconocíes como nacionalidaes históriques, la puesta en marcha de l'autonomía asturiana nun supunxo'l surdimientu d'una política audiovisual como preséu de recuperación identitaria. Con too, les desconexones de TVE-Asturies dexaron un güecu pa la nuestra música y yá formen

parte de la nuestra memoria colectiva los videoclips en 16 mm de *Dios te llibre de Castiella, Atiendi, Asturias, atiendi* y *So vaqueiru* que'l grupu Nuberu grabó pa la televisión española. Otra manera, ente 1975 y 1987 trunfó en TVE'l programa *Gente joven*, dedicáu a los valores nuevos de la música y que tenía secciones dedicaes al folk y a los bailles rexonales. Ente los artistes asturianos que participaron nel espaciu ta la mesma Mariluz Cristobal Caunedo, que col pasu de los años convertiríase na gran dama de la canción asturiana. Per otru llau, ente 1989 y 1991 TVE-Asturies emitió *Canción asturiana*, un programa presentáu y dirixíu por Carlos Jeannot centráu na recuperación de la nuestra musica tradicional. L'espaciu foi un éxitu y emitiéronse 98 programes que percorrieron tola xeografía asturiana a la gueta de los cantares y bailles del país.

Poco depués, en 1992, el Conceyu d'Uviéu punxo en marcha la Muestra de Folclor «Ciudad d'Uviéu», que col nacimientu de Televisión Local Uviéu en 1994 empezó a emitise nesta canal llocal². L'espaciu, amás de concursos de baille y tonada, incluyó actuaciones de los más importantes grupos de folk del momentu. Otra manera, en Xixón, TLG programó l'espaciu *Bravo asturianísimo*, centráu na música asturiana y que contó cola participación de multitud de formaciones de baille, amás de dalgún grupu de música tradicional³. Esta cadena, con una audiencia importante ente los xixoneses y con emisiones que llegaben a les principales ciudaes del país, tamién programó davezu conciertos y espectáculos centraos na nuestra escena sonora⁴. Nesa época tamién nació'l videoclip n'asturianu gracias al fenómenu de Los Berrones, qu'amparaos pol éxitu n'Asturies y nel restu del Estáu grabaron los sos primeros videoclips; *Calcar na tená* y *La de les vacaciones*. Nos noventa vendríen tamién *Rigu Esva* de Llan de Cubel, *Estrelles ensin nome* d'Avientu o'l *Tamos Fartos* de Lliberdón, amás del *Nun llores* de Dixebra, que la dirección de TVE-Asturies negóse a emitir pol so conteníu a favor de les lluches obreres de Duro Felguera.

Nesa década, énte la demanda de dellos sectores de la puesta en marcha d'una televisión autonómica, el Gobiernu asturianu punxo en marcha la empresa pública Productora de Programes del Principáu (PRODA), que produxo con fines didácticos y pal so usu nes escueles una decena documentales sobre cultura

² Güei sigue emitiéndose en TPA con presentación n'asturianu.

³ L'espaciu sigue n'antena emitiéndose per Canal 10.

⁴ Exemplu d'eso ye'l concierto de presentación del discu de Felpeyu *Tierra*, celebráu en 1997 nel Teatru Xovellanos de Xixón, o'l actu del «Día de les Lletres Asturianas» del 2000, celebráu nel Campoamor d'Uviéu y onde actuó Llan de Cubel.

tradicional onde s'inclúin delles escenes protagonizaes por grupos folclóricos⁵. Per otru llau, los noventa acabaron col gaiteru villaviciosín Hevia convirtiéndose nuna superestrella de la música, fechu que fixo qu'actuara nuna montonera de televisiones de tol mundu. Mesmamente, nel «Festival de la Canción de San Remo», el principal eventu mediáticu de la televisión italiana. Amás, los videoclips d'Hevia emitieronse nes principales cadenes musicales españoles. Pero la sonadía internacional de la escena sonora asturiana nun quedó namás nel artista maliayu. Asina, coincidiendo con una xira per Australia, Felpeyu grabó un concierto pal espaciu *Studio 22* de l'Australian Broadcasting Corporation (ABC) y yá nel 2007, Tejedor actuó nel festival «Celtic Connection», que s'emitió na BBC⁶. Otra manera, nun se puen dexar de llau la emisión del «Festival Intercélticu de Lorient» al traviés de la televisión francesa o les del desfile de San Patriciu de Nueva York na televisión americana, onde dende hai años participen bandes de gaites asturianas.

Per otru llau, les ayudes del Gobiernu autonómicu a la producción audiovisual que surdieron cola aprobación de la Llei d'Usu y Promoción del Asturianu⁷ (1998) fixeron que se punxera en marcha la producción de curtietraxes n'asturianu. Ente ellos podemos reseñar *La neña de los mios güeyos* (Carlos Navarro 1999), centráu nun enriedu amorosu mentes una representación de teatru costumista y onde aparez Anabel Santiago interpretando una tonada. Otra manera, nel 2005, el colectivu L.luna L.lena algama'l premiu del concursu «Nun nos cuenten películes ¡failes!» del Conseyu de la Moceda del Principáu d'Asturies. Asina nació *Suena'l camín*, un documental de 23 minutos sobre la situación de la escena sonora asturiana y el so compromisu cola cultura del país.

Esi mesmu añu estrenóse *Divina Lluz*, un llargumetraxe de Ramón Lluis Bande qu'adapta llibremente'l trabayu discográficu del mesmu nome del grupu Mus, entemeciendo ficción, documental y videoclip. Otros documentales centraos na escena sonora del país son *Manolo Quirós. El llatir de la gaita* (Javi Lueje y Pelayo Duarte, 2003), *El baille na tradición asturiana*, editáu pol Muséu

⁵ Dalgún d'ellos tovía se pue ver na TPA dentro de *Mirasturies, el pasáu recién*, emitiu los sábados y domingos a primer hora de la mañana.

⁶ Siete años depués, el grupu avilesín volvió actuar nun programa de BBC Alba, la televisión pública escocesa, grabáu a costafecha pa la emisión nesta canal.

⁷ Nel artículu 12.1. establez que'l Principáu d'Asturies ha contribuyir a la difusión nos medios de comunicación del asturianu al traviés de la protección de les manifestaciones culturales y artístiques, la edición de llibros, la producción fonográfica, audiovisual y cinematográfica y otres actividaes cualesquiera que se desendolquen en asturianu.

del Pueblu d'Asturies nel 2007, *25 años a la gueta de la tradición*, del Grupu San Félix de Candás (2009), *Xuacu Amieva, onde l'agua ñaz* (CISLNM 2011), y *Noite Celta de Porcía. 30 anos* (2014).

Ya entrando dientro de la industria audiovisual española –y refiriéndonos a películes rodaes n'Asturies y dirixies por asturianos–, en 1999, el director asturianu José Antonio Quirós estrenó'l llargumetraxe *Pídele cuentas al rey*. Trátase d'una película sobre un mineru que depués del pieslle de la mina na que trabaya decide dir cola so familia caminando hasta Madrid pa esixir al Rei'l derechu constitucional a tener un trabayu. La película, amás de dellos diálogos n'amestáu, inclúi na banda sonora'l tema n'asturianu *La trova del mineru*, de l'Asturiana Mining Company.

La situación de los Valles Mineros tamién ta nel tresfendu del llargumetraxe *La torre de Suso* (2007), ópera prima del asturianu Tom Fernández centrada nun home que vuelve a la so tierra pal funeral d'un amigu. La película cuenta con una guapa banda sonora compuesta polos hermanos Tejedor. Esi mesmu añu estrenóse *Luz de domingo*, de José Luis Garcí, que foi candidata por España a los Oscar –aunque nun llegó tar nominada– y que tien como tema principal de la so banda sonora *Lluz de domingo*, d'Hevia. Un añu depués llegó *Cenizas del Cielo*, segundu llargumetraxe de José Antonio Quirós. Trátase d'una comedia ecoloxista sobre un escocés qu'escribe una guía turística sobre'l norte d'España y que queda tiráu al llau d'un pueblu que vive a la solombra d'una central térmica. La película, rodada con dellos diálogos n'amestáu, tien un cantar n'asturianu interpretáu por Anabel Santiago como tema central de la banda sonora.

Nun se pue dexar de llau l'importante númeru de videoclips producíos nel sieglu nuevu que tienen a la música asturiana como protagonista. Podemos reseñar *El manteru*, *Blancos andantes* y *Sigue'l tren* de Dixebra, a los qu'hai que sumar *La nada y tu*, d'Alfredo González; *Llunáticos*, de Tejedor; *El canciu les mentires*, de Bueno; *Llárimes*, de La Col.lá Propinde; *Na caleya*, de La Bandina; *Siempre fiel* y *Foriatu na mio ciudá* de Misiva; *Entaína*, de Skama la Rede; *N'asturianu, sumes*, de David Varela; *Espoxiga*, de Pop piquiñín, *Verdiciu*, de Rodrigo Cuevas; *La fonda de Lola*, d'Héctor Braga; *Escaecimientu*, de Felpeyu; o *Campos de meiz* y *Queimar el cielo*, de Bacotexo, por citar los qu'existen en gallego-asturianu. Otra manera, nel 2018, el grupu asturleonés *D'urria* presentó *La lienda*, un curtiometraxe musical dirixíu por Héctor Menéndez Aneiros ambientáu na Guerra Civil y que cuenta la historia de tres republicanos asturianos qu'intenten volver pa Cangas dende Vil.lablinu depués de lluchar en Madrid contra los fascistes.

Nesta primer década del sieglu nuevu tamién ye de reseñar la publicación de DVD cola música asturiana como protagonista, como *Pasamentu* (2003), col espectáculo de *Muyeres* del mesmu nome grabáu nel Campoamor; *Dixebra n'acción* (2006), col concertu n'Avilés col que los decanos del rock n'asturianu celebraron los sos 20 años enriba los escenarios; *Nueche d'insomniu: l'espectaculu* (2007), que reproduz l'espectaculu teatral del mesmu títulu de Toli Morilla; el DVD del concertu *Música Tradicional en Conceyu L.lena*, grabáu nel Teatru Vital Aza nel 2007; *Nuberu, 30 años. Yá llovió* (2010); *Xideces* (2009), de la Banda de Gaites Llacín; *Una mañana* (2010), col cabaré musical entamáu por Adolfo Camilo Díaz; *Llariegu 100% directo* (2011), col concertu de la banda de gaites del mesmu nome; y *18* (2015), col concertu de Skanda nel que recuerden tola so trayectoria.

Con too, la noticia más importante que se produció nesa época pa la rellación del audiovisual cola música asturiana foi nel 2005 col nacimientu de la televisión autonómica, la TPA. Foi'l 20 d'avientu del 2005 cuando empezaron les emisiones en pruebas de TPA con un videu ellaboráu pola proda con una versión rock del himnu d'Asturies na qu'intervenía n'asturianu Ramón Blanco, cantante de Los Berrones. Sicasí, al pocu de principiar les emisiones quedó demostrao que nun se desarrollaríen toles posibilidaes que los medios de comunicación públicos ufrien pa la promoción de la música y la cultura asturiana en xeneral. Asina, nel primer añu d'emisiones, la cadena nun emitió nengún programa centráu na nuestra escena sonora. Namás se pue reseñar la emisión nel 2006 de la serie documental *Los años eléctricos*, que col castellanu como llingua vehicular fixo un repasu a la historia de la música asturiana moderna. Sicasí, dexó de llau al folk y namás dedicó unos cinco minutos –d'un total de 120– a falar de la música n'asturianu.

Nun foi hasta marzu del 2017 cuando la TPA estrenó la so primer programación n'asturianu, onde destacaron los espacios *Pieces* y *Camín de Cantares*, emitíos tolos sábados al meudía. El primeru -que tovía ta n'emisión- ye una revista cultural que principió les sos emisiones con una entrevista a la histórica cantante de tonada Diamantina Rodríguez⁸. El segundu, centráu nel procesu de recoyida de material oral, foi'l programa de más éxitu⁹ y convirtióse nun emblema de TPA. L'espaciu acababa cola rellaboración d'un tema tradicional por músicos del país.

⁸ Col pasu de los años y depués de dellos cambeos de formatu, ye l'únicu programa de TPA qu'atiende pa les producciones musicales del país.

⁹ Algamó cuotes d'un 30,2% de *share* –28.000 televidentes– y llegó a editar un dvd que se vendió en tolos quioscos d'Asturies. Llegó tar cuatro años n'antena emitiendo 98 capítulos, aunque nel 2011 cambió'l formatu al pasar a llamase *Camín* abriéndose a otres manifestaciones de la cultura popular.

Otra manera, el sábadu 15 de setiembre, a les 12.30 hores, TPA retresmitió la primer gala televisiva de la historia de la música asturiana cola emisión del «XXI Memorial Silvino Argüelles», que s'emitió en directo y n'asturianu dende l'Auditoriu Teodoro Cuesta de Mieres. L'actu, que duró hora y media y tuvo presentáu por Sonia Fidalgo y Xosé Antón «Ambás», contó cola actuación de los premiaos y de los grupos Tuenda, Skanda, Xorrecer y el Coru Mineru de Turón. Otra manera, el 1 de xineru del 2008, depués de les campanaes de fin d'añu, TPA emitió'l conciertu «N' Alcordanza d'Ígor y Carlos», n'homenaxe a los dos integrantes del grupu asturianu Felpeyu fallecíos nel 2006. L'actu celebróse meses enantes y convirtiérase nel mayor macro-conciertu de la música n'asturianu. Sicasí, la canal pública utilizó'l castellanu pa los creitos del espaciu.

Nel 2009, la TPA retresmitió per vez primera, dende Mieres y en directo, la gala del «Premiu al Meyor Cantar», un certame creáu dos años enantes pol Gobiernu pa escoyer la meyor composición musical del añu n'asturianu o gallego-asturianu y que se vien emitendo tolos años na cadena. Con too, una de les bases del premiu diz que'l cantar ganador va cuntar con una promoción importante al traviés de los medios públicos, dalgo que se vien incumpliendo a les clares añu tres añu. Otra manera, nel 2009, la cadena pública tamién estrenó *Sones*, el primer programa nel nuestru idioma emitió en *prime-time* y que se convirtió nún de los éxitos d'audiencia de la canal. Trátase d'un musical especializáu en gales de canción asturiana que s'emitió los domingos pela nueche.

Esi mesmu añu, por mor de la «Medaya d'Asturies» que'l Gobiernu concedió al grupu musical Nuberu, la cadena emitió'l documental *11.000 días de Nuberu*, onde a lo llargo d'una hora, los propios Chus Pedro y Manolo Peñayos fixeron balance d'una historia de tres décadas. El documental incorporó tamién testimonios de músicos y amigos, fragmentos d'actuaciones y imáxenes d'archivu. Sicasí, menos nes declaraciones del propiu grupu y dellos entrevistaos, la llingua vehicular del mesmu foi'l castellanu. Hubo qu'esperar hasta'l 1 d'avientu del 2013 pa que la TPA emitiera per primer vez un conciertu integru de la banda.

El branu de 2010 tuvo marcáu pola polémica que xeneró nel ámbitu cultural del país la contratación de José Luis Moreno como programador de Llaboral-Ciudad de la Cultura, amás de como productor de la «Gala de Asturias», un actu celebráu en Ribeseya y que s'emitió per TPA y otres televisiones autonómiques coincidiendo col 8 de setiembre. Na mesma participaron dellos artistes asturianos. Esi añu, TPA tamién retresmitió per primer vez en directo, y gracies a la señal d'una televisión local bretona, el Liet International, un festival al estilu d'Eurovisión nel que participen grupos que canten nuna llingua minoritaria

y onde tuvieron presentes los asturianos Xera. La retresmisión fíxose al traviés d'A8, la cadena segunda de TPA, y contó colos comentarios d'Ismael García Arias n'asturianu y Miguel Fernández en castellanu.

Precisamente, dos años depués, el 1 d'avientu del 2012 foi'l Teatru de La Llaboral de Xixón el qu'acoyó'l Liet International. TPA emitió en directo'l festival y encargóse de retresmitir l'eventu pa tol mundu per Internet, amás de ceder la señal a la televisión vasca y pa France 3, qu'emitió'l festival pa Córcega. Otra manera, periodistes de les televisiones friulana, frisia, samí y de la mesma Al-Jazeera fixeron reportaxes sobre'l Liet. Nesa edición, los asturianos Asturiana Mining Company quedaron segundos, mentes que'l grupu de rock Dixebra – que nel so momentu foron los encargaos d'inaugurar la participación asturiana nel Liet– actuó nel intermediu del certame. Nesi mesmu añu, TPA emitió en directo el XVI Festival de Bandes de Gaites Villa de Candás, que se celebró nel Parque Les Conserveres de Candás.

Per otru llau, nel 2013 la canal emitió «Biltar», un espectáculu poéticu-musical celebráu nel Centru Niemeyer d'Avilés pola mor de la «Selmana de les Lletres Asturianas», y estrenó'l programa *El club musical*. Esti últimu ye un espaciu que tien como protagonistas a les actuaciones en directo de los grupos que conformen el panorama musical actual, con especial atención a los grupos que s'espresen n'asturianu. Con too, el programa namás tuvo dos temporaes n'antena. Cola desaparición d'esti espaciu presentáu pol cantante Xune Elipe, la presencia de la música asturiana na televisión pública quedó llendada a la tonada qu'aparecía en *Sones*, un espaciu que permitió popularizar ente l'audiencia cares como Anabel Santiago, Celestino Rozada o Marisa Valle Roso, pero que tamién dexó de llau a la mayoría de les otres manifestaciones de la nuestra escena sonora.

El testigu de *Sones* garrólu nel 2015 l'espaciu *Cantadera*, que nun primer momentu paeció querer una vuelta a los concursos de tonada al averase a formatos más televisivos como *La voz*, *The X Factor* o *Operación Triunfo*. Sicasí, col pasu del tiempu, l'espaciu presentáu por Sonia Fidalgo y Chus Pedro principió a centrarse namás na tonada y en dalguna de les manifestaciones más rancies de la música asturiana, onde grupos de baille herederos de la Sección femenina comparten espaciu con aficionaos en sida de que too val pa enllenar minutos de televisión al menor costu posible, lo que fai qu'haya músicos asturianos que se nieguen a actuar nesti formatu. Un añu depués empezó a emitise *De romandela*¹⁰,

¹⁰ Esti espaciu y *Cantadera* tovía siguen n'emisión.

onde Laude Martínez fai en cada programa un viaxe per un conceyu onde se muestren les agrupaciones folclóriques, bandes de gaites y grupos d'esa zona. Con too, les más de les veces, la personalidá y los chistes del presentador tienen más pesu que la intención de facer una radiografía de les tradiciones musicales de la zona. Yá nel 2017, Ismael González Arias principiú presentar *Asturianaes*, un espaciu centráu na tonada onde se recopilaben por temátiques actuaciones yá emitíes en *Sones*¹¹.

Esi mesmu añu, TPA estrenó la serie documental *Nel cantu la memoria*, onde al traviés de los cantares que marcaron la memoria colectiva de los asturianu se fai un percorríu pela nuestra historia. Presentáu por Vanessa Gutiérrez, nél músicos y espertos comparten espaciu cola xente de la cai pa reseñar la importancia del tema y del momentu históricu del que surdió. A pesar del éxitu del espaciu –llegó ser el de más audiencia de la TPA nel día d'emisión–, pel momentu namás s'emitió dos temporaes de cinco capítulos caún, lo que vien a mostrar a les clares la falta de confianza de la direcció de la cadena nel formatu. Per otru llau, na navidá del 2017, TPA emitió un conciertu homenaxe a los fallecíos nes mines asturianas, amás de la gala *Sácame pola pinta*, onde dellos neños imiten a los artistes más conocíos de la música asturiana. Otra manera, nel branu del 2018, TPA emitió dellos conciertos de música asturiana. Ente ellos *Electronic Llances* d'Anabel Santiago, *Spirum* de la Banda de Gaites Villa de Xixón, *Argentum* de la Banda de Gaites Ciudá d'Uviéu, o un conciertu d'homenaxe a Xuacu Amieva.

P'acabar esta esbilla de la presencia de la música asturiana na industria audiovisual hai que dir a xunu de 2018, cuando un equipu d'una productora escocesa tuvo n'Asturies grabando'l programa *Port*. Trátase d'una coproducció de la televisión escocesa BBC Alba y la irlandesa TG4, que se convirtió nel primer programa conxuntu de les televisiones de tol ámbitu intercélticu. La fórmula del programa consiste en que dos conocíos cantantes y multi-instrumentistes de música celta, la escocesa Julie Fowles y la irlandesa Muireann Nic Amhlaoibh, percuerren dellos llugares pa conocer la tradición musical de cada sitiu. Amás, aprovechen pa interpretar pieces xunto con músicos locales, faciendo fusión de temes y estilos. Na so cuarta temporada l'espaciu va dedicar un capítulo a mostrar les conexones de la música asturiana cola del restu de naciones celtas, amás de dar protagonismu a la llingua asturiana como

¹¹ A pesar de la desapaición de *Sones* tovía siguen emitiendo certámenes qu'enantes s'emítien dientro d'esti espaciu, como la «Muestra de Folclore Ciudá d'Uviéu» o'l «Concursu Cuenca del Caudal».

vehículo de transmisión de toa esa cultura. Na grabación de *Port n'Asturies* intervinieron Rubén Bada, Tuenda, Tejedor, Anabel Santiago, Silvia Quesada y Rubén Alba. Tolos participantes interpretaron temas n'asturianu en colaboración con músicos irlandeses y escoceses nun espaciu que va emitise na canal irlandesa TG4, na escocesa BBC Alba, na TPA y na Televisión de Galicia.

BIBLIOGRAFÍA

Anuariu de la Música Asturiana (2000-2017). Uviéu, L'Aguañaz.

BERTHIER, Nancy & Jean-Claude SEGUIN (coord.) (2007): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez.

VILAREYO, Xaviel (2009): *Historia del cine asturianu*. Uviéu, Espublizastur.

VISTIÓS PAL ESPECTÁCULU. FOTOGRAFÍA, VISTIMIENTA TRADICIONAL Y ESPECTÁCULU FOLCLÓRICU N'ASTURIES¹

Fe Santoveña Zapatero

ENTAMU

Como puntu de partida y referente d'esti pequeñu artículu, gárrase la conciencia que los asturianos construyen, a mediaos del sieglu XIX en metanes de la dómina del sentimientu rexonalista románticu español, de la esistencia d'un traxe identificativu propiu, que-yos daría una referencia estética qu'habría de servir como elementu que xune un grupu particular, los asturianos, frente a toos aquellos otros grupos que quedaben apartaos d'esta categoría particular. Esti traxe tomó como base pa la so fechura les modes populares propies de la rexón a entamos d'aquella centuria, cuando la industria, la minería y los nuevos medios de tresporte diben tresformando una Asturias básicamente agrícola y rural, nuna rexón na que'l so nucleu central al rodiu d'Uviéu, Xixón y Avilés, industrializábase apriesa (Ojeda 1988). Camudaron los moos de vida, camudaron los trabayos, estremáronse les clases sociales y con too ello, camudaron tamién les modes nel vistir, al empar que se caltenía una parte de les antigües modes pa pasar a ser un traxe identificativu.

Afitar un estándar pa lo que güei conocemos como traxe asturianu o vistimienta tradicional asturiana nun foi un procesu nin cenciellu nin llinial. Partiendo d'unes prendas en particular y d'una zona concreta, la que conocemos como'l centru d'Asturies, el canon del traxe viose sometíu a los distintos vaivenes culturales sociales y políticos que sufrió la rexón dende entós, amás de llevar consigo dende l'entamu unes etiquetes xeográfiques estremadores que'l so análisis, como elementu dixebrador y xenerador d'otredaes culturales, llevaríanos per delles direiciones que se traten nesti artículu².

¹ A la memoria d'Erundina Fernández. Munches gracias a Manuel Durán, Eva Tejedor y Llorián García Flórez.

² Un exemplu d'ello son les diferencies que se caltienen al rodiu del traxe de los vaqueiros d'alzada del occidente asturianu, o de los traxes d'aldeana y porruanu del oriente d'Asturies. Dambos tienen el so orixe como fixación de vistimienta identificativa nestes mesmes feches, ensin qu'enantes hubiere unes modes o

Sicasí, sí que convién facer una pequeña reflexón sobre los que visten estos traxes yá tipificaos como «asturianos». Les primeres semeyes amuesen a muyeres y neñes non sólo visties con esta ropa, tamién munches vegaes acompañanse con dellos oxetos, como fusos o rueques, que remiten a l'aparentemente despreocupada vida rural d'una Asturias idealizada, tresformada poles nuevas clases dominantes nun referente d'identidá rexonal (Velasco Maíllo 1990). Con elles, abonden les semeyes de neños vistíos con traxe de calzón curtiu, col so palu, pañuelu na faxes, montera y reló de lleontina, pequeños vistíos como adultos que refuercen más la idea d'un traxe identificativu separáu de lo que yera la vistimienta de davezu propia d'estes edaes. Neños y muyeres, la parte marxinal d'una sociedá na que los homes lleven l'autoridá y el poder, marquen les pautes de lo que se considera elementu identificador y de lo que nun lo ye, y los que, de mano, nun se vistien d'asturianos. Esta circunstancia a la que nun ye ayena la estrecha rellación ente vistimienta, baille popular y música folclórica.

VISTIÓS DE GAITERU

Metanes d'aquella falta d'entusiasmu masculín por vistise d'asturianu, un grupu en particular d'instrumentistes va caltener una asociación col traxe qu'entavía güei permanez, la de los intérpretes de gaita. Nun hai documentación fotográfica de los primeros años d'afitamientu del traxe asturianu, pero l'esceicional documentu periodísticu apaeciu en *La Prensa*, el domingu 24 de setiembre de 1933, vien a dar cuenta d'esa asociación ente la xera pública de ser músicu gaiteru y vistir el traxe del país. Col títulu *En Quirós nació un gaiteru*, faise una entrevista a José Álvarez, un intérprete natural d'esti conceyu y que per entós cuntaba con 76 años d'edá, recordaba como na década de los años 1860, viere al maestru Antón Borreguera encabezar un grupu d'instrumentistes vistíos col traxe asturianu. Una década dempués, nos años setenta del sieglu XIX, a los gaiteros yá se-yos reconocía por vistir l'antiguu traxe de los asturianos campesinos en munchos actos festivos, quedando yá afitada na sociedá asturiana l'asociación ente'l traxe del país y l'oficiu de gaiteru.

Les primeres semeyes bien documentaes de gaiteros coles que cuntamos llévennos a los años 1890. Nestes feches Baltasar Cue retrató a Ramón García Tuero, *El gaiteru Llibardón*, col tamboriteru que lu acompañaba, por mor de la

formes de vistir qu'estremaren a la xente d'esta forma particularizada. Un procesu al que la formación d'un corpus folclóricu particular tampoco ye ayena.

so participación nes fiestes de San Roque na villa de Llanes en 1894 (Baltasar Cué Fernández 1995) dambos vistíos d'asturianos según l'estándar afitáu pal traxe asturianu masculín unos años enantes. Esta iconografía sedrá la que se repita nes coleiciones de tarxetes postales qu'entamaron a xurdir nos entamos del sieglu XX. Estes series buscaben yá atrayer al visitante y al turista, poro, emponderaben les imáxenes de los usos y costumes que se consideraben más identificativos d'un territoriu (Guereña 2005). Con títulos como *Costumbres Asturianas* o *Tipos Populares Asturianos* circularon tiraes de cartes postales que teníen como protagonistas l'afitada imaxe asturiana de la pareya de gaita y tambor, una iconografía que se caltuvo nel tiempu y qu'enagora, a pesar de la escasez de movimientu d'esti tipu de fotografíes como recuerdu de viaxes, siguen presentes ente los artículos que s'ufierten a los visitantes, calteniendo vixentes abondos retratos d'instrumentistes que cuenten con delles décadas d'esistencia, y que los sos traxes quedaron paraos en formes d'interpretar el traxe tradicional que resulten anacróniques y lloñe de les formes d'anguaño de la vistimienta tradicional asturiana.



Semeya de Ramón García Tuero y un tamboriteru desconocíu.

Tomada por Baltasar Cué en Llanes en 1894, por mor de les fiestes de San Roque. Ye una de les primeres nes que se ve a una pareya de gaita y tambor vistíos col traxe'l país que se conserven n'Asturies. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

La influencia de la figura del gaiteru, de la so asociación con «lo asturiano» y sobre manera cola actitú de vistise col traxe'l país, vedráse tamién reflexada nos retratos que se solíen facer a los neños vistíos d'asturianos. Yá se dixo más p'arriba que dalgunos arrodíabense con un *atrezzo* al rodiu de la vida campesina y de los tópicos representativos d'Asturies, con decoraos d'horros, con vaques de cartón o con preseos de llabranza na mano. D'ente estos elementos destaquen pol so gran númeru les semeyes nes que los chavales apaecen simulando tocar la gaita. Les más antigües son d'entamos del sieglu XX, lo que se pue interpretar como un gustu entamáu nesta época al empar de les tarxetes postales. Paez ser que l'abondosa rellación ente la fotografía y la gaita afitase nesos años, calteniéndose vixente nel sieglu XX y dando llugar a una denomación específica pal traxe asturianu: a los neños vistíase-yos «de gaiteros».



(Izquierda): José M^a Martínez Cachero retratáu como un gaiteru en 1927.

Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

(Derecha). Retratu d'un neñu vistíu de gaiteru. Anversu manuscritu: «todo mi cariño para mi madrina en el día de su santo. Julito 16-VII-48». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

Según explica Juan Alfonso Fernández García (Otero Vega, Fernández García y Fernande Gutierre 2011) la figura del gaiteru como músicu viniente d'un mundu aldeanu y rural, foi una de les que se vio na necesidá d'adautase a los cambeos inxertos na sociedá tradicional pola industrialización. Anque siguieron calteniendo los sos llazos coles festividaes y les fiestes populares, munchos d'ellos fueron sobre manera favorecíos pola burguesía que xurde –sobre manera la que cinca a los movimientos intelectuales de calter rexonalista– afitando una asociación ente la figura d'estos instrumentistes vistíos col so traxe de calzón curtiu y la identidá asturiana, pasando a ser unu de los iconos más reconocibles ya identificativos d'Asturies.

Como elementu material de la cultura, el traxe asturianu nun foi un elementu que tuviere inmóvil. Una vegada afitáu'l so canon, esti tuvo sometíu a los cambeos y tresformaciones que'l gustu social impunxo en des momentos históricos que fueron socediendo. Estes tresformaciones atribuyéronse dellos más d'elles al traxe de muyer, afondando na idea preconcebida y enquivocada de que la moda ye banal y camudable como les fémines (Joanne Entwistle 2002: 29) escaeciendo los cambeos que fueron afeutando al traxe masculín y particularmente a la vistimienta del gaiteru.

En décadas, estos cambeos fueron mui pocos y puen atribuyise a los gaiteros y tamboriteros el caltenimientu del traxe asturianu en formes y colores mui asemeyaos a cómo se vistió nos años nos que'l so usu yera'l común de los homes de les clases populares. La semeya roblada por Collada d'un gaiteru tomada nos años trenta del sieglu XX n'Uviéu, estrémase poco de les tarxetes postales y de les semeyes sacaes trenta o cuarenta años p'atrás. Esta dinámica de conservación d'un modelu, camudó de forma relevante dempués de la Guerra Civil. Un traxe, una moda, la ropa que se viste nun momentu determináu ye reflexu de la situación política na que se desendolca y los traxes típicos nun son ajenos a esta dinámica social. La política cultural del franquismu, al igual que pasó con otros dictadures europees del sieglu XX, tomó'l folclor como un elementu de xustificación ideolóxica. Les agrupaciones de coros y dances de la Sección Femenina fueron les encargaes de recoyer y presentar énte'l públicu la variedá y riqueza del folclor patriu (Ortiz García 2012). Naquellos primeros años y por mor de la propia naturaleza de la organización, nun había llugar pa los homes nos sos cuerpos de baille y nun sería hasta los años cincuenta del sieglu pasáu, que se permitió la entrada a elementos masculinos nos espectáculos de bailles rexonales menos una esceición: la pareya de gaita y tambor.



Un gaiteru vistíu d'asturianu. Uviéu. Foto Collada. Hacia 1930.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

El vetu esplicitu d'inxertar baillarinos nos sos cuadros, llevó a la Sección Femenina a tener qu'adautar el traxe d'home pa que lu vistieren les muyeres. Nun procesu de feminización, los antiguos calzones desaparecieron, quedando reducíos a una puntiella o volante cosíu na parte baxa del calzón, xeneralmente un pantalón con bragueta de cremallera cola pernera cortada a l'altura de la rodiya, una camisa de botonera abierta y un chilecu ensin solapes, del mesmu corte de los usaos nel clásicu traxe del ternu propiu de les modes burgueses. Les monteres adautábense pa que les llevaren muyeres, perdiendo la so forma si ye que se llevaba, les faxes conviértense más n'adornos qu'en ceñidores del cuerpu y la chaqueta, elementu de prestixu y del bon vistir masculín que debía llevase siempre en públicu, desaparez nos más de los casos. Con esti traxe, adautáu dende unos criterios escénicos pensaos pa grupos femeninos, vistiéronse munchos gaiteros asturianos nos años que duró la dictadura de Franco, non necesariamente como un venceyamientu ideolóxicu, que los hubo, sinón como aceutación d'una nueva estética asociada cola presentación pública del folclor. Como amuesa d'esta situación, dos semeyes presenten la diferente conceición del gaiteru a la hora de vistir el traxe del país. Na primer semeya'l gaiteru José Blanco y el tamboriteru Manuel Viña, lleven el traxe qu'adoptó la Sección Femenina y otros

organizaciones asemeyaes, como los coros y dances del Sindicatu Vertical, na que los elementos de la vistimienta tradicional asturiana apaecen camudaos como resultáu d'una conceptualización particular de la presentación músico-baillable de la música asturiana. Sicasí, la imaxe qu'ufierta José Remis Ovalle a la gaita y José Antonio Remis al tambor, choca cola estética anterior a la Guerra Civil, a les formes más tradicionales de llevar el traxe asturianu con toles sos prendas, amosando tanto la herencia recibida al pertenecer a una familia de gaiteros con prestixosu pasáu, como la menor identificación cola nueva estética que se dio naquelles fasteres d'Asturies onde la organización dirixida por Pilar Primo de Rivera tuvo menor impautu, o onde l'afitamientu de los principios del traxe asturianu diere llugar a espacios d'otredá con vistimientes particularizaes, como nel casu del oriente asturianu.



A la izquierda'l gaiteru José Blanco y Manuel Viña al tambor, vistiendo según el criteriu de la Sección Femenina. A la derecha, José Remis Ovalle a la gaita y José Antonio Remis Penayos al tambor, con traxes que remiten a una forma de llevar la vistimienta anterior a la Guerra Civil. Hacia 1960. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

Depués de la muerte del dictador en 1975 los organismos venceyaos col so réxime políticu descompónense darréu. La llegada de la democracia y la formación de l'autonomía asturiana en 1980 tendrán tamién el so reflexu na forma

d'entender y vistir el traxe asturianu. La reivindicación d'una identidá cultural propia lleva a que los nuevos axentes de la música tradicional vuelvan la vista a los años nos que s'afitó'l traxe asturianu y les publicaciones de finales del sieglu XIX y entamos del XX dedicaes a la vistimienta astur y les pintures y grabaos del mesmu tiempu, asina como les semeyes y les tarxetes postales, gárrense como exemplu pa una estética más a la vera de la que vistien los gaiteros a entamos de la pasada centuria.

Sicasí, un fenómenu en particular contribuirá a que'l traxe, como elementu material en destrucción continua y construcción de la so estética, termine estremándose d'aquella primer imaxe del sieglu XX: les bandes de gaites. El modelu de grupu uniformáu sedrá'l que s'afite na estética colectiva d'estes agrupaciones musicales y caúna d'elles buscará un traxe que la caracterice ya identifique al respetive de les demás, amosando nos sos diseños y colores tanto idees polítiques, conceiciones d'identificación xeográfica o referencies modales a formaciones d'esti mesmu calter que funcionen n'otros países del llamáu arcu atlánticu. Amás, les necesidaes llaborales de les mesmes lleven a que munches d'elles camudaren o quiten partes de la vistimienta completa, tanto pa los homes como pa les muyeres, el so inxerimientu recién dientro d'estos colectivos foi estudiáu por Llorián García Flórez (García Flórez 2012), porque enantes l'oficiu de gaiteru yera una ocupación masculina. Asina, el traxe asturianu rellacionáu coles bandes uferta enagora una panorámica de gran coloríu y usos particulares de les prendas que tienden a alloñase de la estética que los gaiteros llevaben a finales del XIX y XX, a tenor de lo que se pue ver na comparanza de les semeyes contemporánees coles d'época.



Una de les más reconocíes imáxenes de la pareya de gaita y tambor. José Remis Vega y José Junco. Destaquen los adornos coloreaos del fuele y roncón frente a la sobriedá de los traxes, que con tonalidaes escures non respuenden namái a la semeya en blancu y negru, sinón al color escuru de les teles predominantes nesta época nel traxe asturianu d'home. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.



Semeya de la Banda Gaites de Villaviciosa, ensin la chaqueta que cubra'l gran coloríu de los chilecos masculinos, nin dengue que tape'l xustiyu femenín. Chema Marcos. 2015.
En <https://www.facebook.com/91970963726/photos/a.10150598978173727.380828.91970963726/10152931273643727/?type=3&theater>.

XUNTOS NEL ESCENARIU

Los llugares nos que la vistimienta masculina y la femenina s'axunten correspuéndense col espardimientu del folclor, de los bailles, dances y cantares etique-taos como populares o tradicionales y venceyaes a un tiempu d'ociu organizáu, pensáu pa la exhibición teatral y festiva.

La figura de los asturianos nes pieces de teatru español documéntase dende tiempu atrás (*Almacén de frutos literarios...* 1813), tipificaos nos sos moos y calteres unes vegaes como brutos inorantes, otres como arteros astutos y otres como nobles valientes. Pero nun ye esti tipu de personaxes los que puen llamar equí l'atención, porque poques vegaes lleven enriba les tables una ropa que los singularice. Sicásí, na tradición española del teatru costumista, de los sainetes y les obres de corta duración, de temática asturiana y escrites por autores asturianos, que van xurdir tamién siguiendo la corriente del rexonalismu políticu y cultural, apaecerán personaxes especificaos claramente como «asturianos». Descríbense dalgunos homes carauterizaos con un traxe de calzón curtiu, asina como mueres nes que se pue ver como'l traxe asturianu separa ys identifica a los diferentes personaxes. Merez la pena parar na descripción de la ropa que'l propiu autor da pa la comedia nun actu y en prosa escrita por Vital Aza titulada *La Pravianá*, asoleyada en 1896.

JULIA vestirá el clásico traje de aldeana de Asturias. En la cabeza, pañuelo de tul blanco con puntilla, anudado arriba; dengue negro, de raso ó pañete fino, ribeteado con cinta ancha de terciopelo, cruzado sobre el pecho y atado atrás; jubón ó justillo de brocatel, al que pueden ir pegadas las mangas de la camisa para facilitar el cambio de traje; refajo de pañete grana, adornado con algunas cintas de terciopelo negro alrededor; delantalito redondo y corto, de seda negra, adornado con encaje ó puntilla; los cordones de seda de colores con herretes, que figuren abrochar el justillo, caerán, formando una lazada, sobre el delantal; media blanca, calada; zapato bajo con lazo; pendientes y gargantilla de corales, y cadena de oro o doublé sobre el dengue, y sujetando en el pecho un alfiler ó medallón,

El traje de RAMONA será el siguiente: falda oscura de merino o percal; delantal grande y liso; pañuelo de merino, de colores vivos y con fleco, cruzado sobre el pecho y atado atrás; chambra de percal; zapato bajo y media blanca, y pañuelo de seda de colores alegres, anudado sobre la cabeza.

Na obra, una comedia na que dos pareyes de namoraos algamen el so oxetivu de casar, quedando bien clara la diferencia de rangü social ente ellos, Ramona ye una costurera de pueblu que viste según les modes populares del

momentu. Ta cosiendo un traxe de «aldeana asturiana» pal personaxe de Julia. La descripción que fai l'autor d'esta ropa axústase col estándar que yá s'afitare entós pa la muyer, y que contrasta cola ropa de caldía de la modista. Amás, esti personaxe de Julia nun ye asturianu, sinón una señorita acomodada de Madrid que quier vistise d'esti mou pa dir a les fiestes y romerías. En pocu espaciu Vital Aza recueye tanto la diferencia ente vistimienta tradicional y modes populares, como ente la cotidianeidá del traxe de caldía y un traxe singularizáu que nun solo ye festivu, sinón que s'usa en particular pa los festeyos populares entendíos como «asturianos».

En 1919 representábase per primer vegada la obra *El Filandón*, escrita por «Pachín de Melás» (Campal 2011). Nun yera una obra de teatru al usu, sinón una pequeña zarzuela cantada por neños, y ye la pieza más conocida de lo que paez que foi un tema de davezu de los escenarios de l'Asturies d'entós; la presentación escénica de los trabayos de la llana como mediu pa inxertar diálogos y cantares asturianos. Nella vuelve a encontrase entós, l'estereotipu de la representación de cuadros costumistes figuraos por neños vistíos d'asturianos. Tamién equí, los varones que participen d'estes puestes n'escena, alloñaes de los circuitos profesionales del teatru, son pocos; recayendo la mayor parte de l'aición na parte femenina. Julián Castellanos retratare unos años enantes del conxuntu d'actores aficionaos d'una d'estes representaciones arquetípiques. Un gran grupu de neños y moces posa non solo vistíos d'asturianos convencionales, sinón tamién adornaes con abundante xoyería y traxes de gran coloríu, colocando otra vuelta elementos que pertenecieron a la edá adulta en cuerpos adolescentes o infantiles. La ilusión faise más evidente cuando se repara en que les más d'elles lleven una rueca na mano o enrolla madexes delante d'una devanadera. Ye difícil creer que pa estes xeres, entovía col calter de fiesta colectiva n'espacios d'usu priváu que solíen tener, les moces d'antao sacaren del arca les sos meyores gales y más ricos aderezos, pero ye yá una figuración pal teatru y non una aición natural de la sociedá asturiana.



Retratu d'un grupu representando un filandón. Julián Castellanos. Xixón. Hacia 1910.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

VISTÍOS PA BAILLAR

Juan Alfonso Fernández García (Fernández García 2016: 482) recueye cómo a finales del sieglu XIX un grupu de persones, ensin estructura formal de grupu, entamaron a axuntase nes romerías y fiestes nes que baillaben al son de la gaita y el tambor lo que fueren bailles «a lo suelto» bien espardíos ente les clases populares, en clara diferencia col gran espardimientu que teníen los bailles a «lo agarrao» o bailles de salón, como les polques y los valeses. Esti grupu evolucionaría hasta convertise nun colectivu estable dende'l sieglu XX, qu'ufiertaba espectáculos de baille asturianu y escenes costumistes n'entretenimientos folclóricos. Nun foi esti un fenómenu únicamente allugáu n'Asturies, sinón una moda nel ociu común a otres partes d'España y consecuencia de la tresformación n'elementos d'identidá de los bailles populares. Nel cartel publicitariu del festival celebráu en Xixón en 1918, que s'acabaría convirtiendo en célebre grupu y referente pa otros de tal triba y conocíos yá como Los Mariñanes, compartíen cartel con grupos d'Aragón y Andalucía, col títulu de *Grandiosa fiesta española*.

Esta tresformación de los bailles populares a lo suelto nun espectáculu, dio llugar a la celebración de concursos nel que se premiaba tanto a les pareyes executantes qu'amosaben mayor gracia y elegancia, asina como a los ques llucíen los traxes asturianos más elegantes. Nel periódicu *El Noroeste*, con fecha del

20 d'agostu de 1905, rexistrábase l'éxitu algamáu polos representantes llaniscos qu'interpretaben per primer vegada *El Pericote* nel espectáculu que s'ufiertare na plaza de toros d'El Bibio'l día enantes, llevando'l premiu la distinguida belleza rubia de Fernanda Vargas. En 1909 celebróse n'Uviéu un festival a beneficiu de los mancaos de les guerres d'África, de los que se conserven interesantes tarxetes postales tanto de los romeros llegaos de La Pola (Siero) como del grupu de Rogelia Gayo Mayo, vistíos aquellos colos traxes blancos identificativos de los que faen dances de les llamaes d'arcos, palos o bordones y esta colos traxes estandarizaos pa xubir a un escenariu y que col pasu'l tiempu sirviríen pa crear el mitu del traxe diferenciáu de los vaqueiros d'alzada. Inclusive fuera del ámbitu del espectáculu folclóricu, tamién nes fiestes llocales se celebraben certámenes pa destacar a les moces que diben vistíes con traxe asturianu; amosando entovía más, si cabe, l'aspectu d'elementu destacáu del tipismu folclóricu col que cuntaba yá entós esta vistimienta. Na crónica de les fiestes de San Antonio en Cangues d'Onís, recoyíes nel periódicu *El Noroeste* con fecha del 11 de xunetu de 1903, ente los actos preparaos pal día grande anunciábase:

Por la tarde, cucaña en el aire, con el premio de un gallo y 5 pesetas; subasta de la limosna del Santo y principiará un Certamen de gaiteros. Además habrá los concursos siguientes; Uno de la joven aldeana de dengue que mejor adornada se presente. Esta, si es posible, asistirá a la procesión. —Premio 10 pesetas...



Los romeros de La Pola (Siero) camín del festival patrióticu celebráu n'Uviéu en 1909.
Tarxeta postal. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.



Grupu de Rogelia Gayo Mayo Foto Suárez Xixón. 1925.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

El caltenimientu d'esti tipu d'espectáculos folclóricos sigue nos años venti. En 1922 ufiertóse n'Uviéu un espectáculu como parte de les fiestes de San Mateo resaltando'l datu de tar organizáu pol musicólogu y compositor Eduardo Martínez Torner. La prensa de la época utilizó como reclamu les variaes actuaciones qu'incluyía la presencia de vaqueiros d'alzada y dances d'El Pericote, Corri-corri, otros cantares y bailles populares, concursos y, nun llugar destacáu, l'orfeón uvieín que: «ejecutará canciones de sabor regional». Ye interesante resaltar la componente d'exaltación de los valores folclórico-musicales y estéticos rexonales, porque'l festival anunciábase a sí mesmu como «un día típico asturiano». A ello habría de contribuir la presidencia nel actu d'elementos de la nobleza y la burguesía llocal, vistida col traxe identificativu del Principáu.

Sobre la mesa de toriles se había colocado una artística tribuna, que ocuparon la señora vizcondesa de Campo Grande, a quien acompañaban las bellísimas señoritas Pilar Tejera, Nieves Sampil, Rosario Pérez de Villar, Matilde S. Marteola, Rosalía Argüelles Landeta, Maruja Sales Bravo y Julita, María del Pilar y María del Carmen P. Miranda, ataviadas todas a la usanza del país.

En 1924 José Francés asoleyaba n'*El Nuevo Mundo* una reseña del festival folclóricu de les fiestes de San Mateo de la capital asturiana, al que fueron llevaos como representantes de los valores de l'Asturies rural y campesina Antonio

Campillo «El Tíu Casona» natural de Bulnes nel conceyu de Cabrales y a Ulpiano García del conceyu de Quirós, dambos vistíos col traxe de calzón curtiu que fuera la moda masculina dominante un sieglu atrás. L'autor aprovecha l'artículu pa emponderar l'autenticidá de los dos traxes frente a lo qu'él considera imitaciones vistíes polos grupos de cantu y baille, al empar qu'empondera dellos valores del calter asturianu.

Los dos octogenarios, a quienes Asturias ovacionó en la capital del Principado, no precisaron de ofertas de premios, ni de agruparse en masas corales y cuerpos de baile para vestir siempre la ropa, de corte y paño de sus mayores, y si la voz feble ya no lanza los ixsús bravíos y las tonadas de grave melancolía o retozón humorismo, si sus miembros agobiados de la pesadumbre de la edad no les consiente alternar con el brío de la vieja aldeana de Cudillero que en el Perlindango superó a las más frescas rapazas, aún sonrío socarrona el alma astur en su rostro de paisanin bajo la montera picona que no cambian por la boina vasca, ni el sombrero castellano.

Aquellos mesmos grupos de baille que s'organizaron a entamos del sieglu xx, protagonizaríen dalgunes de les series de tarxetes postales de les que falamos enantes y los posaos de baillarinos vistíos d'asturianos «preparaos pal baille», compunxeron escenes costumistes al rodiu tamién de tradiciones de cortexu, romerías y xeres rurales, que sedríen repetíes en décadas por otre agrupaciones folclóriques, como les repetíes series que'l grupu de coros y dances del Sindicatu Vertical d'Uviéu protagonizaría nos años cincuenta y sesenta del sieglu xx. Nelles los baillarinos apaecen tanto en postura de baille como cortexando o atendiendo xeres agrícolas, arrodiaos d'una iconografía que marca'l tipismu asturianu d'esti tipu de semeyes. Los horros, les vaques, la sidra y cómo non, la pareya de gaita y tambor, formen un tou estéticu puesto al serviciu d'una imaxe folclórica que si nel so momentu nun foi tradicional, pasó a selo nel imaxinariu coletivu ayudáu pol afitamientu d'estos motivos estéticos repetíos en más d'un sieglu d'historia³.

³ Convién facer una referencia particular a la figura d'Antón Sastre Bilbao, responsable de los coros y dances del Sindicatu Vertical d'Uviéu. Procedente d'una familia de renomaos baillarinos, nes semeyes que se conservaben d'él nel tiempu que tuvo al frente de l'agrupación, nun cedió a los dictaos del traxe masculín de la Sección Femenina. Si bien pue vese-y con una camisa de factura burguesa (que ya apaec en semeyes d'homes vistíos d'asturianos nes primeres décadas del sieglu xx), la so forma de vestir el traxe asturianu de davezu incluyía calzones y calzón curtiu, asina como chaqueta, siguiendo una estética más cerca del estilu antiguu qu'al pantalón con volante nel baxu.



Pareya de baille infantil vistía col traxe estándar propiu del conceptu folclóricu de la época del franquismu, posando n'actitú de cortexu, col horru de fondu y la vaca como elementos propios del tipismu asturianu. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

Al igual que colos gaiteros, los grupos de baille evolucionen na so estética dende los sos entamos. Les moces que posen nes tarxetes postales vistíes col traxe asturianu nun lo faen siguiendo lo que sedría'l vestir d'una muyer de mediaos del sieglu XIX, sinón que yá adauten la so estética a los gustos de cada momentu, ya inclusive con interpretaciones singulares de lo que s'entendía por un traxe del país. Quiciabes el mayor alloñamientu ente les antigües modes y la reinterpretación de la vistimienta tradicional se dea na uniformización que se da na Sección Femenina dende los años cincuenta del sieglu XX. Siguiendo criterios escenariables, los traxes uniformícense pa ufiertar una imaxe homoxénea nel escenariu, que diere visualización a los movimientos sincronizaos de los baillarinos. Por oposición a esti estándar estereotipáu dafechu, los llamaos grupos d'investigación etnográfica apaecíos a entamos de los años ochenta, anovaron la estética de los grupos de baille, volviendo otra vuelta la vista al sieglu XIX buscando un mayor averamientu coles vieyes modes, momentu nel qu'hai que falar propiamente d'una «vistimienta tradicional asturiana» como elementu d'identificación cultural, y ufiertando una mayor variedá nos traxes usaos pa baillar. Entavía anguaño aquella anovación que remitía a camises con mangueres de vuelu, sayes de gran ruedu, dellos mandiles y dengues ciñíos, asina como calzones curtios y axustaos chilecos masculinos remataos con vistoses monteres de pañu y terciopelu, ye la

que predomina ente los grupos de baille. Sicasí, esa imparabile anovación de los materiales culturales de la que venimos falando, aumentó l'usu de les prendas de bustu nes muyeres, el gustu pol amiestu de colores, pola personalización de la vistimienta y l'escasu usu de la chaqueta ente los baillarinos⁴.



Los grupos d'investigación etnográfica anovaron la estética de los traxes pa los espectáculos de baille na década de los años ochenta del sieglu XX. Panderetes de *Xurgar nas Costumes* L.Luarca. Hacia 1990. Archivu Mercedes Pérez Gayol.

⁴ Persabío ye que la chaqueta ye una prenda pesada y que yá nos primeros grupos de baille vese a los baillarinos con ella terciada al hombru. Equí a lo que se refier ye la desapaición d'esta prenda cuando se viste'l traxe asturianu, bien seya pa tocar o pa baillar, inclusive en situaciones onde antaño'l protocolu de la indumentaria fadría que fuere impensable apaecer en mangues de camisa, como nel casu de dir a misa.



Dos moxes vistíes cola vistimienta tradicional asturiana.
2003. Archivu d'Amadéu Benavente.

Non solo los grupos de baille usaron el traxe'l país pa les sos puestes n'esce-
na, los coros qu'interpretaben cantares populares o temas compuestos a costafe-
cha como asturianos, tamién se vistíen con esta ropa pa interpretar los aires de
la tierra. Dende les tarxetes postales nes que la Coral Polifónica Avilesina, por
exemplu, la costume de vistise pa cantar sigue hasta anguaño, con grupos que
llucieron una estética propia de la vistimienta tradicional asturiana, como l'Aso-
ciación Música Tradicional Muyeres, o con reinterpretaciones pa la presentación
d'espectáculos basaos nos antiguos traxes, como la que lleva nel escenariu'l gru-
pu de pandereteres dirixíu por Eva Tejedor. Sicasí la tonada asturiana nun paez
tener una rellación destacable col traxe del país. Dende l'entamu de les primeres
grabaciones sonores los cantantes apaecen vistíos los más d'ellos col traxe bur-
gués y les muyeres según la moda de cada época. Les semeyes nes qu'intérpretes
de tonada, cuasi siempre muyeres, apaecen vistíes con traxe asturianu son mui
poques y nos concursos de canción, qu'entavía caltienen tola so vixencia, los in-
terpretes vístense según les modes más d'anguaño de cada momentu⁵.

⁵ D'igual mou, nel mundu del cuplé y de la tonadilla española, usáronse traxes asturianos pa identificar
según qué temas. Nesti aspectu de la música llixera puen inxertase interpretaciones que van dende Antoñita
Moreno, por exemplu, a les estétiques d'anguaño de Rodrigo Cuevas.



Tarxeta postal de la Sociedá Coral Avilesina vistíos d'asturianos, hacia 1910.
Na páxina <http://blog.elcomercio.es/episodios-avilesinos/2014/04/13/musica-maestro-2/>.



Eva Tejedor y les pandereteres, vistíos pal so espectáculu musical con traxes inspiraos na vistimienta tradicional asturiana. Cortesía d'Eva Tejedor.

UNA REFLEXIÓN FINAL

Nel entamu d'esti artículu, falábase de la élite cultural burguesa y académica qu'afitaron el folclor y los aspectos tradicionales d'Asturies, aquellos que formaben un grupu específicu compuestu les más de les veces por homes que controlen la política, la economía, la educación y la cultura del so país, los que rares vegaes visten col traxe identificativu del mesmu, a pesar de la carga de valor simbólicu que conlleva como elementu históricu y representación de la cultura popular⁶. Los que se revistien con esi elementu de la identidá d'una Asturias rural y campesina, pola que se naguaba como exemplu de los más nobles valores morales y protagonista de grandes xestes históriques, al tiempu que se despreciaba pol so atrasu frente al progresu industrial y urbanu puxante, yeren al empar los que sigúen na redolada d'esa comunidá cultural elitista. Fueron a les sos muyeres, a les muyeres de la so familia, a les sos fies y fíos, a los que vistieron d'asturianos tanto pa dir a una fiesta, a un baille o pa facer una semeya, siguiendo una costume que s'afitó naquel tiempu d'afitamientu de relatos y mitos fundacionales nacionales, y a la que nun foi ayena la inclinación de la monarquía y la nobleza, les más altes instancies sociales, a vistir a los sos fíos colos traxes identificativos de les rexones españoles⁷.

Fiestes y bailles nos que se daba otra forma diferente de marxinalidá, la xenerada por aquellos que formaben parte del espectáculu, como gaiteros y tamboriteros, integrantes de grupos de bailles folclóricos, de sociedaes corales y conxuntos de teatru costumista. Xente que vistía d'asturianu pa ufiertar una diversión. Como integrantes de la sociedá normativa regular na so vida de davezu nun había nengún rasgu de vestuariu que los separare de los demás⁸, cuando aquellos personaxes del escenariu vistien col traxe del país pa les sos actuaciones y espectáculos, entraben nun espaciu de dixebra temporal por mor tanto del so arte como de la so vistimienta. Una apartamientu que cuando la dixebra transitoria acababa y el traxe asturianu se guardaba, nun termina dafechu col imaxinariu social de la so comunidá, porque esti tipu d'aficionaos o profesionales taben inxertos nuna de les munches

⁶ Ye bien conocida la semeya de Fermín Canella vistíu con montera y madreñes el día del so doctoráu. Nun hai dulda del so venceyamientu y participación nel estudiu y afitamientu de les costumes asturianas, pero, en tou casu, nun vistió un traxe asturianu de calzón curtiu dafechu, sinón dos elementos singularizantes del mesmu, el tocáu de tiesta y l'arcaicu calzáu de madera.

⁷ Al respetive, ye referencia la semeya de mozu d'Alfonso XII vistíu d'asturianu y qu'asoleya Gausón Fernande.

⁸ Los gaiteros non siempre vistien traxe asturianu y munches vegaes pue vése-yos tocando en dellos actos vistíos con vistimienta burguesa.

paradoxes creaes poles representaciones de la identidá construyida dende'l mundu rural y aldeanu: la del apreciu por esti tipu de manifestaciones folclóriques identificatives de la personalidá del territoriu dende una perspectiva positiva, frente al desprestixu y recelu qu'a vegaes llevanten profesiones o aficiones como les de gaiteru, baillarín, actor o cantante, que s'asitien nel borde de la marxinalidá social dende munchu tiempu atrás. El gaiteru, más que'l tamboriteru, yera'l músicu necesariu pa tocar misa, procesiones, fiestes y bailles, un home al qu'a vegaes s'asociaba cola farándula, la folixa y l'abusu d'alcohol, tan apreciáu nel so papel d'instrumentista como munches vegaes menospreciáu pola so propia xera musical. Del mesmu mou, el baillarín llevaba implícita, pa munchos sectores de la sociedá, una connotación d'homosexualidá que se-yos atribuyía independientemente de la que fuere la so verdadera orientación sexual. Una marxinalidá que nun yera del gustu masculín xeneral por vistise d'asturianos. Curiosamente, les muyeres nun teníen tantes connotaciones sociales negatives a la hora de xubir a un escenariu pa cantar o baillar, nin tampoco pa vistise d'asturianas en fiestes y romerías, quiciabes pol usu del traxe nel mundu femenín yá partía d'una segregación inicial propia.

La normalización d'anguaño de la gaita como instrumentu y de l'activa presencia de gaiteros y bandes de gaites na vida cultural, entamó una mayor visibilidá del traxe asturianu d'home, sicasí, nun paez que'l so usu, lo mesmu que'l casu de les muyeres, vaya a espardece abondo más p'allá de los aspectos folclórico-musicales, calteniendo un venceyamientu traxe asturianu/espectáculu folclóricu, que se caltién dinámicu práuticamente dende'l so afitamientu como traxe identificativu d'Asturies.



Tarxeta postal con un grupu folclóricu vistíos d'asturianos, con fecha nel matasellos de 1 de setiembre de 1910. Cortesía d'Enrique Menéndez.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMU (1813): *Almacén de frutos literarios inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, Cádiz.
- AZA, Vital (1914): *La praviana. Comedia en un acto y en prosa*. Madrid, S.Velasco.
- CAMPAL, Xosé Lluís (2011): «El teatro de Pachín de Melás na so dómina. Averamientu a una curiosa receición crítica», en *La ratonera, revista asturiana de teatro*, 32. [<http://www.laratonera.net/?s=pachin+de+melas>]
- CUÉ EERNÁNDEZ, Baltasar (1995): *Tipos populares de Llanes. 1885-1990*. Ed. Juaco López Álvarez y Francisco Crabiffosse Cuesta. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, Paidós.
- FERNANDE GUTIERRI, Gausón (2007): *El paxellu asturianu o traxe'l pais*. Uviéu, Caxastur.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso (2016): *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- GARCÍA FLÓREZ, Llorián (2012): *Gaiteres y pandereteros. Género, transgénero y poder en la música tradicional asturiana*. Uviéu, Universidá d'Uviéu. [Memoria de licenciatura. Inédita.]
- GUEREÑA, Jean-Louis (2005): «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», en *Berceo* 149: 35-58.
- OJEDA, Germán (1988): «Las comarcas mineras en la economía asturiana», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 126: 395-409.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen (2012): «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», en *Gazeta de Antropología*. [<http://hdl.handle.net/10481/22987>].
- OTERO VEGA, Eugenio & Fonsu FERNÁNDEZ GARCÍA & Gausón FERNANDE GUTIERRI, G. (2011): *Cancionero de la Gaita asturiana. I Historia y Usos*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio Manuel (1990): «El folclore y sus paradojas», en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 9: 123-144.

CANTARES DE LLUCHA.
REIVINDICACIÓN, COMPROMISU Y POLÍTICA
NA MÚSICA ASTURIANA

Xune Elipe

La que podríamos considerar como música asturiana contemporánea va perfilándose adulces dende finales del sieglu XIX, cuando una serie de compositores recreen pieces populares y creen otres de nueva factura col enfotu d'inxertar na modernidá la tradición/creación musical del país. Dende entós y a lo llargo de les distintes etapes peles qu'esta va pasar nel tiempu hai bonos exemplos del compromisu (social, cultural, políticu, llingüísticu, etc.) que dellos de los sos actores van mostrar. Unes veces de manera individual y nel planu personal, otres colectivamente y nel terrén de la creación, difumináu o abiertamente explícitu, inconsciente o premeditáu. Lo que vien darréu ye un repasu curtiu a esa rellación ente la música asturiana y el compromisu nes sos munches y estremaes facetes: dende la música a lo social, de la reivindicación política a la xera llingüística, de la solidaridá de clas a la esixencia d'autogobiernu...

NACIONALISMU MUSICAL (FINALES S. XIX - PRINCIPIOS S. XX)

- *Primeros cancioneros harmonizaos.*
- *Surdimientu de la música asturiana contemporánea.*

A finales del sieglu XVIII y sobre manera na primer metá del XIX espárde-se per toa Europa'l movimientu cultural conocíu como Romanticismu que, frente al racionalismu de la Ilustración, da prioridá a los sentimientos. Nel terrén sonoru tien el so reflexu na corriente llamada *Nacionalismu musical*, qu'emplega como base de la so creación materiales de la música tradicional de cada país, como melodíes, ritmos y armoníes inspiraes nella. Nesti contestu la música propia de cada nación empieza a ser recopilada y a convertise nuna de les fontes principales d'inspiración, asina al empar que les compilaciones de

calter folclóricu, surden tamién los cancioneros harmonizaos y de pieces del tipu popurrí y *lied*.

El nacionalismu musical asturianu empieza a tener cierta sonadía a últimos del sieglu XIX y con él la tonada ganó en prestixu social y dio'l saltu cualitativu a los teatros y sales de conciertu. D'esta primer etapa son los dos caprichos popurrísticos titulaos *Todo por Asturias* (publicaos en 1885 y 1887), de Rufino González-Nuevo y Miranda; los cuatro *Pot-pourris de cantos asturianos* de Víctor Sáenz; o les *Seis Rapsodias asturianas*, d'Anselmo González del Valle. Bien importante foi'l llabor del músicu y escritor ocasional en llingua asturiana Baldomero Fernández, qu'harmonizó abondes melodíes populares y recreó sobre otres, recoyéndoles na obra *Cuarenta canciones asturianas* (1914); pero si por dalgo sobresal esti autor musical ye pol impresionante trabayu fechu sobre la tonada tradicional, convirtiéndola a ella y a los sos intérpretes nel xéneru y nes voces de referencia nes primeres décadas del sieglu XX.

Ente 1900 y 1934 esta corriente algama'l so esllendor, con un especial desendolcu de la música coral, por cuenta del surdimientu d'abondes asociaciones d'esti calter per tol país. Produzse asina una *popularización* de la música, qu'enchía'l so ámbitu del mundu del salón aristócrata y burgués al de los coros, munches veces rellacionaos con asociaciones de trabayadores y obreros. El xéneru coral conviértese nuna de les vías d'espresión más importantes del nacionalismu musical asturianu, afaláu poles condiciones sociales y culturales específiques que se concretaben nuna masa obrera venceyada a la industrialización y el nacimientu d'una conciencia d'affirmación asturianista que lleva, ente otres coses, a un interés y puesta en valor del folclor propiu.

REXONALISMU (PRIMERES DÉCADES SIEGLU XX)

- *Procesu de toma de conciencia asturianista.*
- *Creación del repertoriu «clásicu».*

Nel campu estrictamente cultural, dende finales del sieglu XIX l'asturianismu protagonizó un desenvolvimientu realmente bultable. Prueba d'ello foi'l desarrollu perimportante de los estudios folclóricos, etnográficos, lliterarios, musicales o culturales en xeneral rellacionaos col país. Tamién la lliteratura n'asturianu esperimenta un desarrollu bien curiosu, lo mesmo que'l teatru o la pintura. En cuantes a la música ésta disfrutó d'un esplendor como nunca

enantes, cola recoyida y catalogación de sones y cantares tradicionales, la so harmonización y la creación de pieces güei consideraes clásiques, con una colaboración ente músicos, intérpretes y escritores bien fonda. Son bonos exemplos d'ello'l lliteratu, músicu y políticamente republicanu federalista «Pin de Pría» (autor de la lletra de *La xana*, una de les pieces más conocíes del repertoriu coral asturianu), el tamién músicu y escritor mierense Teodoro Cuesta (autor de delles tonaes que se fixeron mui populares, ente elles *Ayer me dixo to madre*), l'avilesín «Marcos del Torniello» (creador del poema *Gozoniega*, popularizáu na so versión musical como *Soi de Verdiciu*), o'l xixonés d'idees socialistes y fundamente autonomista «Pachín de Melás» (participó en delles agrupaciones musicales y destacaos compositores del momentu punxeron música a dalguna de les sos obres).

Tou esti clima d'efervescencia asturianista, afaláu poles rellaciones d'amistá y colaboración ente los sos protagonistas, dio orixe a movimientos políticos nuevos que tendríen un pesu significativu. Nesti sen, la organización que más entronque tendría col asturianismu cultural va ser la Xunta Rexonalista (la so primer asamblea foi nel añu 1916), el proyectu más sólidu y que realmente contaba con una argumentación teórica y ideolóxica valoratible.

Cantando a comuña

L'afición del Pueblu Asturianu a cantar xunto a otros compatriotes, ye dicir, a entamar coros o coriquinos (ochotes, cuartetos, etc.) afitase y espárdese nel empiezu del sieglu XIX. Esti tipu d'agrupaciones taben venceyaes especialmente a les ilesies y encargábense d'«amenizar» los actos llitúrxicos y oratorios. Ye nos primeros años d'esi sieglu cuando surden les primeres formaciones profanes non profesionales, afalae pol espíritu asociativu característicu d'aquella época, la naciente industrialización y los movimientos obreros, amás del interés pola tradición musical propia, que va facer que se xeneralice l'usu del folclor como base de munches de les pieces a interpretar. L'historiador Román Antonio Álvarez, falando de cómo surdieron estes agrupaciones diz: «En la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la Revolución Industrial. Los partidos obreros vieron en las corales un modo en que los trabajadores dejaran de lado el alcohol: exigía disciplina, horarios, seguir a un director. Los burgueses aplaudieron esto mismo, aunque por razones distintas: porque así estaban más controlados. De esas dos corrientes empiezan a surgir las agrupaciones polifónicas» (entrevista en *La Nueva España*, 23 de marzu del 2018). Les mases corales formaes por

trabayadores que llegaron a funcionar n'Asturies ente 1900 y 1914, popularizaben consignes o determinaos conteníos políticos, con lletres onde utilizaben un vocabulariu agresivu y impetuosu que dixebra'el mundu n'opresores y oprimíos o burgueses y proletarios, con una intención movilizadora y militante. Nesti sen, destaca'l nome de Manuel Paredes, autor de testos en llingua asturiana y lletres d'himnos socialistes, y entamador de coros en dellos centros obreros d'Asturies. N'Avilés, nel añu 1900, improvisase un orfeón pa cantar nel Primeru de Mayu que depués diba tener continuidá; nel anunciu de la creación de la masa coral dexaben a les clares el so arguyu de clas: «los que se obstinaban en creer que los obreros, con la disminución de horas de trabayu, habían de invertir el tiempu en emborracharse, reciben con la constitución de dicho Orfeón un rotundo mentís». Tamién un Primeru de Mayu de 1902 l'Orfeón Socialista de Mieres participaba coles sos interpretaciones nuna marcha xunto a quince gaiteros y cinco tamboriteros. Estes agrupaciones teníen nel so repertoriu temes como *La Commune*, *La Marsellesa* o *La Internacional*, pero tamién pieces de la tierra; yera avezao que munches de les velaes nes que participaben acabaren cola entonación de canciones asturianas, bien al cargu de compañeros y compañeres aficionaos o de grandes nomes de la tonada del momentu (hai constancia de la participación nes mesmes de cantadores como «Xuacu'l de Sama», «Juanín de Mieres», «Cuchichi», «Botón» o «El Panaderu»). Como anécdota pue reseñase qu'a mediaos de setiembre de 1934 principiaben n'Uviéu los trabayos pa formar unos Coros Proletarios, tando prevista pa finales de mes la primer reunión colos trabayadores interesaos en pertenecer a los mesmos, pero nunca llegaron a materializase por cuenta de la Revolución d'Ochobre.

En xunu d'esi mesmu añu'l conxuntu vocal Los Farapepes (del que forma parte José González «El Presi», que según la so muyer, Elena Peón, «siempre se definió como un republicano federal» (*El Comercio*, 3-VI-1983) participa en dos grandes funciones teatrales entamaes pol Comité Pro-presos de La Felguera, col oxetivu de socorrer a los que «cayeron por liberar a la clase oprimida y explotada» (según constaba nel programa de mano). Nelles, amás de participar formando parte de Los Farapepes, «El Presi» tamién actúa en solitario. Failo del mesmu mou, en mayu de 1935, en dos funciones nel teatru xixonés Campos Elíseos, qu'organiza'l Frente Popular pa recaudar fondos de cara a les elecciones. O n'abril de 1936, nuna representación que monta Socorro Rojo Internacional a beneficiu de los hospitales de sangre. A lo llargo de la contienda de 1936-39 va participar nuna serie de representaciones artístiques en favor de diferentes colectivos (milicianos, güerfanos, viudes, etc.). Otres formaciones y intérpretes

diben apoyar tamién la causa republicana, ente elles la Compañía Asturiana de Teatro, l'Agrupación Artística Gijonesa Jovellanos, l'Orfeón Gijonés, o'l grupu Los Mariñanes (del que formaben parte, ente otros, «El Tambor de L'Abadía» o «La Busdonga»).

POSGUERRA (AÑOS 40, 50 Y 60)

- *Corte traumáticu.*
- *Repetición mimética de los «stándars» asturianos.*

Toes estes iniciatives culturales, polítiques y tamién musicales foron desaniciaes prácticamente dafechu depués del trunfu de les fuerces franquistes na contienda de 1936-39, suponiendo una ruptura total con respectu al periodu anterior. Muchos de los protagonistas de tou esi dinamismu social viéronse obligaos a exiliase, foron represaliaos (encarcelaos o muertos) o abandonaron la so actividá.

Exemplos hai abondos, como'l de Prudencio Merino, «El Polencho» (consideráu ún de los cantadores clásicos de l'asturianada), que tuvo una vida de lo más azariento. Llamáu a files cuando la Guerra del Rif a principios del sieglu XX (como consecuencia del colonialismu español nel norte d'África), aprovechó un permisu pa desertar, pero prindólu la Guardia Civil y encarceláronlu. Trabayó depués como xofer y mientres la Guerra Civil tuvo al serviciu d'un militar rusu, con quien marchó pa Barcelona al cayer Asturias en manes franquistes. Vencida dafechu la República colaría pa Francia onde, depués de pasar per dellos campos de concentración, decide alistase na Llexón Estranxera y muere n'Ais de Provença (Occitania) en 1943. Consideráu polos especialistas y estudiosos de la tonada como una de les voces más destacaes la so figura cayó nel olvidu mientres bien d'años poles sos filiaciones ideolóxicques.

El fechu más importante d'esti periodu pa la música asturiana foi la salida d'Asturies d'una figura como la d'Eduardo Martínez Torner, que supondría una perda irreparable. Nel tiempu de la II República ocupare dellos cargos, siempre rellacionaos cola investigación musicolóxica, el folclor musical, la composición y la enseñanza, amás de formar parte del equipu de les Misiones Pedagóxicques, encargaes de crear biblioteques nes escueles primaries y proporcionar a los maestros una bona preparación profesional; solíen dir a los pueblos más alloñaos onde nun había escueles pa entamar sesiones de calter cultural (llectures, esposiciones,

conferencies, proyecciones cinematográfiques, representaciones teatrales, conciertos...). El llabor de Torner nelles yera la dirección de los coros, colos que divulgaba la música popular y tresmitía al pueblu los conocimientos necesarios p'apreciala. Depués de pasar pel campu d'Argelers (construyíu pol gobiernu francés y nel qu'internaron a unes 100.000 persones que fuxien de la represión franquista) llograría asitiase en Londres col apoyu del Comité Británicu d'Ayuda a los Refuxaos, ellí collaboraría con delles entidaes y dirixiría un programa radiofónicu na BBC dedicáu a temes rellacionaos col folclor, consecuente cola so xera divulgativo-pedagógica y el so pensamientu de que la música popular de cada pueblu consigue que la xente «dexe de ser xente pa convertise en persones» (como dexaría escrito nuna carta unviada al musicólogu Adolfo Salazar, miembru fundador de l'Alianza d'Intelectuales Antifascistes pa la Defensa de la Cultura). Ensin decidise a volver a Asturias, morrería nel añu 1955, convirtiéndose na gran figura de la música asturiana que ye anguaño.

Bien llamativa ye la historia del mineru Alfredo Piloñeta, natural de Llorío y vecín de La Peruyal (Llaviana), que participó nel ataque a Uviéu na Revolución d'Ochobre de 1934, siendo deteníu y sometíu a conseyu de guerra nel xuiciu conocíu como *Los 23 de Llaviana* y condergáu a cadena perpetua. En 1936 salió de la cárcel gracies a una amnistía decretada esi añu al ganar les elecciones el Frente Popular y cuando entamó la guerra civil incorpórase a les milicies republicanes. Al cayer Asturias en manes de les tropes franquistes fáenlu prisioneru y ye condergáu a la pena de muerte; tando delante del pelotón de fusilamientu pidió, como últimu deséu, que lu dexaren cantar la so tonada preferida, *Caballu al verde*. Por ello, aunque esta noticia nun foi recoyida nos medios de comunicación de la época, cada vez qu'un cantante la interpretaba'l públicu conocía la historia que tenía detrás porque ésta trescendiera de boca en boca, incorporándola al so repertoriu bien d'ellos. N'alcordanza de so padre, la cantadora Vitalina Piloñeta siguió interpretando esta tonada pelos escenarios na llarga posguerra asturiana.

Per otru llau, la victoria de les fuerces reaccionaries traxo consigu'l cambiu de la lletra de delles de les tonaes más emblemátiques. Ún de los cambeos foi la traducción al castellanu de *Soi asturianín*. Otres, como *La cárcel de Llaviana* (una tonada d'amor pa los censores) teníen un tresfondu pa los que la sentíen y teníen un familiar nesa cárcel; dalgo que sabía perbién el cantador José Requejo cuando la terminaba cola estrofa: «Adiós cárcel de Llaviana / de lloñe voite mirando / la única pena que llevo: / por nun te dexar quemando». Tamién el cantar tituláu *El alma del minero*, compuestu por Diamantina Rodríguez, tuvo'l so

aquel cuando lu interpretó delante de Carmen Polo (muyer de Franco), dalgo qu'incomodó abondo al xefe de la Falange llocal. La censura nun dexó d'afectar a la música asturiana, como cuando s'unvió en 1958 una circular a tollos directores de les emisores del país prohibiendo la radiación del tema *Clavel encarnáu*.

Otra manera, utilizóse'l folclor como un elementu más al serviciu de los intereses de la dictadura, dándose la paradoxa de que la cultura popular, la qu'emana del pueblu, púnxose a disposición de les élites qu'integraben la base social sobre la que se sofító'l réxime franquista. Fíxose al traviés de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, que se convirtieron nun elementu clave pal réxime. La cultura y música tradicionales propies de cada territoriu *folclorícense* (nel peor sentíu del términu) y entiéndense los sos usos, costumes, sonos, fiestes, traxes, etc. non como elementos del so ser como comunidaes humanes diferenciaes sinón como manifestaciones del «pueblu español».

La fonda involución que supunxo'l nuevu réxime a nivel global sintióse especialmente nel campu de la cultura asturiana y contrasta col so pasáu inmediatu. Na estaya específica de la música'l llabor de los sos protagonistas (compositores y intérpretes fundamentalmente) quedó priváu de conteníu, aisláu y desconectáu de movimientos paralelos a nivel européu y mundial. El preciu pagáu foi'l d'un retrocesu pergrande y de difícil evaluación, dao que nun se pue prever cuál pudo ser la so evolución y desarrollu si nun llega a producirse esti corte traumáticu.

FOLK TESTIMONIU (PRIMER METÁ DE LOS AÑOS70)

- *Reellaboración de la tradición.*
- *Siéntense les bases pa una «nueva música asturiana»*

Nesti periodu históricu danse dos fechos significativos que van tener la so repercusión na música fecha nel país. Ún ye la llegada a Asturias del ecu de la escena conocida como *folk revival*, que venía dándose nos Estaos Xuníos dende la década de los 60, con nomes como Pete Seeger, Joan Baez o Bob Dylan; tratábase d'un movimientu de calter progresista (en dellos casos claramente d'izquierda) y antibelicista (Vietnam), con un fondu contestatariu y reivindicativu. L'otru ye la llamada *fase desarrollista* que se da nel réxime franquista (que va de 1960 a 1975), con una tresformación de les estructures y aparatos del poder, que va permitir una cierta «lliberalización» y cambeos na sociedá.

Nesti contestu surge n'Asturies un pequeñu panorama sonoru conocíu, o etiquetáu, equí como *folk testimoniu*, xeneralmente rellacionáu coles parroquies o con asociaciones como la Juventud Obrera Cristiana (JOC) o la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC), y que solía mandase de lletres que buscaben la cotidianeidá y inxenuamente pacifistes. El «cumal» d'esta escena foi la celebración del «I Festival Provincial de Música Folk» (Avilés, 1971) colos grupos: Nombres, Mate y Experimento d'Uviéu; Testimonio y Viejo Folk de Xixón; y Neocantes y Madreselva d'Avilés.

Xustamente estes dos últimes bandes foron les que más repercusión algamaron. Neocantes fúndase en 1970 y preséntense ellos mesmos como'l «primer grupu folk asturianu», definiéndose como «testimonial y comprometido», llegaríen a grabar un discu. Madreselva surge tamién en 1970 y el so primer y únicu LP lleva'l subtítulu de *Folk Asturianu*. El repertoriu de les dos formaciones incluyía pieces tradicionales asturianas y d'otros llugares y cantaben n'asturianu (ensin nengún enfotu normativu y con prexucios diglósicos), castellanu, francés, inglés y hasta n'eusquera (Madreselva, orixinarios del pueblu avilesín de Miranda, tamién en bron). La realidá ye qu'esta tendencia musical nun tuvo posteriormente mayor incidencia nel panorama sonoru asturianu, más allá d'una influencia puntual en dalgún artista concretu.

Quien sí la diba tener foi Víctor Manuel, cuando nel añu 1973 publica'l discu tituláu *Verde*, dedicáu dafechu a la música tradicional y popular asturiana, con unos arreglos inéditos hasta entós (al cargu d'un de los más renomados productores de la época, Juan Carlos Calderón) y una instrumentación novedosa (batería, baxu, guitarres llétriques, teclaos...). Pente los sos once cortes alcontramos pieces como *Axuntando y atropando*, *Soledá*, *Aquel quirosanu*, *Ayer vite na fonte*, *Dime paraxán parleru* o *Pastor que tas nel monte*, munches d'elles esbillaes del *Cancionero* de Torner. El cantante mierense, que venía d'un periodu de persecución política por parte de les autoridaes decide editar «Un disco compuesto por versiones de canciones populares asturianas, que aunque trataban temas de la clase obrera no podían ser censuradas fácilmente por el franquismo» (en palabres del Técnicu en Comunicación Daniel Barrio Fueyo). Esti trabayu discográficu marcaría un enantes y un depués y sentaría les bases de la música asturiana que taba por llegar y qu'orixinaría'l denomáu Nuevu Canciu Astur. Una llinia que paecía diba siguir Víctor Manuel cuando en 1977 presenta'l so trabayu discográficu tituláu *Canto para todos*, mui politizáu, con media cara en castellanu y otra media n'asturianu (con canciones como *Xiringüelu*, *Yeren dos guah.es*, *Danza del cuélebre*, *Xuanín* o *Escampla Neblina*), anque depués la so carrera diba empobinar per otru camín.

CONCEYU BABLE (1974)

— *Reivindicación llingüística.*

— *Nuevu Canciu Astur.*

L'añu 1974 ye una fecha referencial na historia contemporánea d'Asturies yá que nél surge, primero como una sección na revista *Asturias Semanal* y depués como asociación cultural, una entidá que diba dar orixe al modernu movimientu de reivindicación llingüística: Conceyu Bable. La so manera d'entender Asturies y tolo asturiano fixo que se convirtiera, pasu ente pasu, nun referente indiscutible naquellos años. El so discursu trescala en bien de sectores esmolecíos pol ser y el devenir del país, trespasando con munchu lo estrictamente llingüístico, suponiendo toa una revolución social y cultural. La creación de Conceyu Bable ye, ensin dulda, ún de los acontecimientos más importantes na historia recién d'Asturies; la música nun diba ser ayena a ello.

Unos meses depués de la so nacencia presentábase en sociedá, en La Panerona (anguaño desaparecida) del Pueblu d'Asturies de Xixón, lo que dio en llamase Nuevu Canciu Astur. Tratábase d'un garrapiellu de cantantes y grupos que diben seguir davezu dos vés de trabayu coles que dar conteníu al so repertoriu. Per un llau la composición de temes propios, nos que'l compromisu y la reivindicación socio-política yera perimportante, y per otru la relectura de cantares tradicionales, que se vio facilitada pol redescubrimientu naquel tiempu de la obra magna de Torner, el *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana*. El Nuevu Canciu, a diferencia d'otros movimientos que se taben dando en países como Catalunya cola *Nova Cançó*, nun foi un colectivu organizáu y cohesionáu, pero na so órbita diéronse propuestes como les del dúu Nuberu (el que más sonadía llegaría a algamar), Carlos Rubiera (ún de lo primeros intérpretes qu'emplegó l'asturianu como ferramienta de creación), Xulio Ramos, Rafael Lorenzo, «Nel Xiblata», Xosé Nel «Calandreru», Manuel Fernández (conoció artísticamente como «Manolín El Nietu Celo Xuan»), Avelino, «Nel de la Quinta», Vox Populi (que dende'l *folk testimoniu* evolucionaron hasta posiciones averaes al Nuevu Canciu), Trabiella, el dúu Glayú o los grupos Renacencia y La Turulla.

Anque les temátiques de les sos composiciones yeren pervariaes sí que teníen dellos elementos comunes: la reivindicación de la llingua asturiana, una visión romántica de la llucha obrera, la recuperación de la memoria histórica (Aida de la Fuente y la Revolución d'Ochobre, los fugaos, la represión franquista...),

l'algame de les llibertaes y l'autogobiernu del País Astur. El Nuevu Canciu foi la banda sonora asturiana d'aquel periodu conocíu como La Transición, un tiempu inciertu y esperanzador.

MÚSICA CELTA (AÑOS 80)

- *Asturies, país atlánticu.*
- *Bucolismu y señardá.*

Aquel momentu d'enfotu y espectatives dio pasu, nel terrén políticu, a la institucionalización d'Asturies como comunidá autónoma y a la creación d'unes infraestructures alministratives propies. Pero esti procesu, que n'otros países del Estáu posibilítu polo menos en cierta midida la so normalización llingüística y cultural, nun tuvo les mesmes consecuencies nel nuestro pola postura refractaria al afondamientu identitariu de la clas política dirixente y les élites dominantes.

Ello nun foi torga pa que nel planu musical se diere un movimientu que llegaría a tener una repercusión bien importante na sociedá asturiana y qu'algamó cotes creatives y de calidá desconocíes hasta entós. Coincidiendo cola primer «folada» de música celta a nivel européu surde n'Asturies el folk contemporáneu, de maneres y espíritu fundamente *atlánticu*. La so reivindicación fundamental yera asitiar al nuestro país nel so ámbitu históricu, cultural y xeográficu natural, al llau de los demás territorios europeos d'idiosincrasia céltica. El conxuntu de grupos que surden nesta década ye perimportante: Güercu, Merlín, Noega, Trasgu, Beleño, Llan de Cubel, Lliberdón, Felpeyu, Ubiña... entamando una corriente sonora que llega hasta güei, alcontrando renovación de contínuu. El compromisu y la fidelidá pa cola llingua asturiana de toes estes bandes foi una de les sos señes d'identidá, caracterizaes tamién por un ciertu bucolismu nes sos lletres, a mou de señardá d'un tiempu nel qu'Asturies caltenía la so identidá arrecha, y enllazando con esto ufertaben xeneralmente una visión un tantu pesimista o desesperanzada del país, como daqué que taba a piques de desaparecer.

Esta corriente musical, la más importante y exitosa de les últimes décadas, tuvo dos grandes llogros. Ún internu: popularizar ente les xeneraciones más moces ritmos y cantares que d'otra manera nunca llegaríen a ser conocíos por elles. Y otru esternu: foi quien a llevar la música asturiana al planu internacional, posibilítando'l so conocimientu perdayures, favoreciendo los intercambios músico-culturales y faciendo d'escapate del país.

Per otru llau, na segunda metada d'esta década empieza a dase un procesu de desencantu políticu nos sectores más comprometíos y activos y na sociedá en xeneral. Un procesu que va tener tamién el so reflexu nel campu musical y que va acentuase tovía más nos siguientes años.

ROCK ASTUR (AÑOS 90)

— *Desencantu.*

— *Obrerismu.*

Si por dalgo sobresal la década de los 90 nel panorama musical del país ye pol surdimientu y, en mayor o menor midida, la xeneralización del rock fechu n'asturianu. Mui pocos foron los referentes llarriegos a los que pudieron dir los primeros grupos qu'escoyeron esti idioma pa les sos composiciones, que podríamos reducir prácticamente a dos: Asturcón (activu ente finales de los 70 y principios de los 80) y Güextia (1985-1990). El contestu nel que desenvuelven la so actividá estes bandes nueves de rock nun va ser ayenu a la hora de componer les sos lletres, y ye que nesi periodu dase un afondamientu de les consecuencies negatives de la llamada *reconversión industrial*. Asturias foi una de les comunidaes que más va acusar esti procesu, perdiendo nos '80 hasta 40.000 puestos de trabayu, con más reaxustes nos 90 que producen la desapaición d'unos 30.000 emplegos. Asina, les primeres formaciones (Dixebra o Avientu) van tener un marcáu calter reivindicativu y de denuncia, filosofía que van siguir les que vendrían depués (Puxarra, Asturtralla, Karne Antisocial, Gomeru, Skama la Rede, La Tarrancha o Misiva). Toes elles presentes en bien d'ocasiones en conciertos y festivales solidarios que teníen como finalidá l'apoyu a trabayadores en fuelga, oxetu de la represión policial o de sanciones xudiciales.

Esti ambiente, que yera'l que se vivía nes cais y nes cases de munchos de los protagonistas d'esta escena musical, ye del que falen n'abondes de les sos canciones, con llamaes a la movilización y referencies concretes a empreses (por exemplu ENSIDESA, Duro Felguera o Naval Xixón), pero tamién traten otres cuestiones que-yos afecten como xóvenes (la insumisión al serviciu militar, el paru o les drogues). Ensin escaecer otres temátiques como la reivindicación nacional y llingüística, podría dicise qu'estos grupos representaben y representen nel rock fechu n' Asturias l'obrerismu musical militante.

Casu aparte foi y e'l de Los Berrones, que se dan a conocer nos primeros años de los 90 con una propuesta a la qu'ellos mesmos denomen como *agro-rock*. Nesti sen, sepártense de la tónica avezada del rock n'asturianu al mandase d'una temática de calter rural, tratando con humor el día a día de la vida nos pueblos y onde les referencies a la industria o la minería son sustituyés poles de l'agricultura o la ganadería, anque ensin desdexar tampoco la so faceta reivindicativa. Ye destacable'l so tratamientu llingüísticu, con un modelu más averáu a la oralidá (a diferencia de los grupos procedentes de les zones urbanes) que busca la naturalidá col emplegu de xiros y construcciones gramaticales coles que los oyentes puedan identificase fácilmente.

MÚSIQUES ASTURIANES (ACTUALIDÁ)

- *Bayura estilística.*
- *Diversidá temática.*

Si por dalgo se caracteriza'l tiempu actual ye pola diversidá estilística y temática nel campu de la música fecha en llingua asturiana, onde conviven propuestes heriedes del Nuevu Canciu y cantautores de nuevu cuñu, estétiques sonores averaes al sonú «atlánticu» y otres más folk-rock, una pequeña pero afitada escena de rock n'asturianu y renovadores de la tonada, formaciones que recuperen les maneres más tradicionales y *deejays* qu'esperimenten cola electrónica. Nunca enantes hubo tanta bayura estilística y, frutu d'ella, temática, con una significativa perda de pesu de la minería como elementu d'inspiración lletrística (sacante dalguna escepción) y la entrada de sectores nuevos como protagonistas de los cantares (muyeres, mocedá, inmigrantes, etc.). Nesti sen, la llingua asturiana anguaño gocia d'una tresversalidá musical y d'una ampliación de la so audiencia como nunca enantes, afalao pola normalidá algamada nesti campu; valga como exemplu'l que bien de grupos que canten n'otros idiomas (castellanu o inglés mayoritariamente) inxerten nes sos producciones o repertoriu dalguna composición n'asturianu. Pue dicise tamién que los grupos y solistes que trabayen cola llingua asturiana nes sos creaciones son quien realmente describen y traten les múltiples realidaes que se dan nel país, convirtiéndose en narradores musicales del so devenir.

Nun queremos acabar ensin dexar constancia de que la escena musical asturiana que disfrutamos nun pue calificase más que de milagru. Y ello porque

a falta d'apoyu institucional y d'una política clara y permanente por parte de les distintes alministraciones (conceyos y gobiernu autonómicu), a lo qu'hai qu'añedir la dexadez de los medios de comunicación públicos, foron y son les iniciatives individuales o colectives les que suplieron eses carencies y echaron p'alantre con esta escena, xeneralmente al traviés de l'autoxestión, que posibilitó la creación d'unes infraestructures mínimes. Precisamente, faciendo referencia al subtítulu d'esti trabayu, si por dalgo se caracterizó la música asturiana contemporánea a lo llargo de los sos más de cien años d'existencia ye pol so compromisu, gracias al qu'un pequeñu país como'l nostru tien güei un corpus sonoru d'una cantidá y calidá bultables.

LA «NUECHI CELTA DE CORAO», UN «WOODSTOCK» ASTURIANU

Javier Pedraces

ENTAMU

La «Nuechi Celta de Corao», celebrada nel añu 1983 foi'l primer acontecimientu d'estes carauterístiques fechu n'Asturies, constituyendo una de les feches más relevantes nel desendolcu ya implantación del folk de raíces celtas nel nuesu país. Convocó a delles bandes y artistes de delles naciones y convirtió per un día a un pequeñu pueblu de la contorna de Los Picos d'Europa nel epicentru del folk de tol estáu, llogrando atrayer un bon númberu de públicu, que diba ser testigu d'una nueva forma de presentar la música tradicional y el folk d'Asturies.



Una de les escasas semeyes de la «Nuechi Celta de Corao» (Corao, 1984).

El fechu supunxo un pasu alantre nel contestu común de la música del arcu atlánticu, entamando un camín propiu y orixinal non ensin dificultaes, pel que se foi avanzando nel interés pola nuesa forma d'entender el mundu, y onde la música de raigañu tenía muncho qu'apurir na nuesa cultura autóctona.

Pero la «Nuechi Celta» non solo foi celtismu; de fechu, aunque esti constituyó la banda sonora de tou aquel espectáculu, quedó en dellos aspeutos desbordáu. L'acontecimientu constituyó un españíu de llibertá, onde se sumaron otres propuestas que nesi sen convivíen na dómina al marxe del sistema y lluchaben por atopar el so sitiu. *Folkis, jipis, punkis, pies negros* y abondo de xente de les clases populares, que vieron nesi sitiu un llugar francu, onde poder actuar llibremente, ensin atadures de nengún tipu.

Dende la organización propúnxose una folixa celta y en bona parte asina foi, pero la sociedá aprovechó too aquello pa convertilo en daqué más, dando como frutu un llugar onde la mocedá pudo espresase con una alegría y un sentimientu de llibertá, que quiciás n'Asturies se fixera n'otros ámbitos más chicos, pero qu'ellí llogróse en mediu d'una concentración de xente enorme y nun sitiu verdaderamente idílico, como yera aquel castañéu centenariu.

Too esto asocedió a pesar de que nin el momentu políticu, nin el social, nin siquieramente'l sitiu escoyíu yeren los más atopadizos. Namás recordar qu'acabábamos de salir de la etapa de la dictadura, y que na sociedá canguesa (Corao pertenez al conceyu de Cangues d'Onís) esti fechu poco se notare, yá que siguía siendo mayoritariamente conservadora.

Foi por eso que lo qu'ellí asocedió constituyó un acontecimientu musical capital pa la música asturiana, pero tamién un choque xeneracional, cultural, ideolóxicu y políticu de la xente más mozo colo que yera'l conservadurismu anterior de les persones con más edá.

La «Nuechi Celta» foi daqué rompedor y nesi sen, puede dicise que foi'l nuestro «Woodstock», un «Woodstock» dafechu asturianu.

LA NECESARIA RENOVACIÓN DE LES FIESTES DE PRAU

La «Nuechi de Corao» constituyó'l primer exemplu claru de la evolución d'una romería asturiana a un conceutu nuevu de celebración. Un eventu que principia a deslligase en parte, de la dinámica xeneral avezada en cuantes a lo que suponíen les fiestes patronales naquel momentu.

Décades enantes de lo de Corao, les fiestes de pueblu convirtiérense nun es-tándar a lo llargo y ancho del territoriu, perdiendo la mayoría de la esencia más fonda, la qu'enllazaba col raigañu, en favor d'una parte folclórica descafeinada y superficial, relativamente vistosa pal foriatu, pero faltu de toa reivindicacion ideolóxica. Esti aspeutu viose reforzáu pol trabayu eficaz de la dictadura, que pa evitar sentimientos fuertes de pertenencia a territorios más pequeños que «la gran España», buscó la manera d'acercase al folclor de cada rexón española d'una manera intrescendente y ensin fondura, escaeciendo les carauterístiques de cada zona, en favor d'un obligatoriu y enraxonáu nacionalismu español.

La música tradicional de les fiestes arrequexóse, por regla xeneral, a poco más que les hores centrales del día, apaeciendo unes veces representada na procesión, y otres al traviés d'un gaiteru y un tamboriteru animando la sesión vermú; o tamién acompañando dalgún pequeñu episodiu onde'l baille yera'l protagonista, pero cuasi siempre reserváu a un segundu planu. Nel aspeutu musical, el protagonismu na romería y la verbena acaparábalu siempre la orquesta de turnu. Yeren conxuntos que percorríen Asturias de punta a punta tolos branos, colonizando a los parroquianos a base de dalgunos éxitos del momentu, amás de cumbies, mexicanaes, pasudobles y dalgunos derivaos *pachangueros* de determinaos ritmos sudamericanos.

Ún de los grandes aciertos de los organizadores de la «Nuechi Celta de Corao», foi'l fechu de provocar un cambéu de paradigma no que yera'l desen-dolcu típicu d'aquelles celebraciones¹. Per un llau favorecióse una reellaboración

¹ La organización de Corao yera perfectamente consciente de lo que tán creando y les sos intenciones vense clares nel testu escritu en 1983 por Manolo el de Celoriu y tituló «Corao 83, unas fiestas populares», que vien darréu:

«Es un hecho perfectamente constatable que las fiestas de pueblo hace algún tiempo que han entrado en profunda decadencia, hasta el punto de que corren el serio peligro de desaparecer. En los pequeños pueblos de comunicaciones difíciles, tienen lugar todos los años, de forma puntual, las fiestas.(...) Estas fiestas se caracterizan por el aburrimiento que azota a los presentes, que no participantes en las misma.(...) Reducidas a la celebración de la misa matinal en honor del Santo/Santa, Patrón/patrona y a la realización de una verbena amenizada por una orquesta pachanguera que nos martiriza con las canciones de moda, ofrecen un panorama poco halagüeño, falto de perspectivas de diversión.(...) Afortunadamente en este año 1983 se va a intentar una nueva experiencia de fiestas populares. El lugar donde esto se va a producir es en la localidad de Corao; para algunas persona podría suponer una sorpresa que sea en este pueblo, sin embargo para ser fieles a la realidad y justos con la comisión de fiestas de Corao, no podemos sorprendernos por esta nueva iniciativa, ya que hace algún tiempo, estos decididos y emprendedores hombres y mujeres de la Comisión de fiestas nos tenían acostumbrados a agradables sorpresas en la organización de las fiestas, las cuales han ido ganando en asistencia de gente y en popularidad año tras año.(...) Ser innovadores es a veces ingrato, pues hay gente apegada a los viejos usos que no comprende lo positivo de las nuevas iniciativas e

de la parte musical, dándo-y munchu protagonismu a la música folk y provocando la vuelta de lo tradicional. Con esta variación, principiól cambiú d'un enfoque *pachangueru* llaráu d'influencies forasteres, a otru qu'antepunxo toles tradiciones autóctones, buscando a la par l'apoyu d'otros enfoques rellacionaos colu nuestro y asociándolo a una reivindicación de la llingua, la cultura y los usos propios asturianos. Esti camudamientu abrió una vía, que confirmaba los pasos que llevaben dándose na cultura asturiana dende 1974, que ye cuando surde Conceyu Bable y con ello una visión coherente y digna del idioma y la cultura asturianos.

Dientro d'esta renovación de les fiestes patronales, hai que considerar delles cuestiones a la hora d'entamar a analizalo. Una d'elles ye precisamente la rellaboración de la parte musical.

El primer fechu daveres importante, ye'l d'alloñase del vezu de contratar esclusivamente a una orquesta pa ocupase de tola parte sonora. La comisión de fiestes d'Abamia, decide meter nel añu 1983 trés nueches claramente diferencias. La más potente taba dedicada a la música folk, bautizada como «Nuechi Celta», la primera de munches bautizaes con esti nome y principiando con ello un modelu nel que la folixa, la música y la reivindicación d'una cultura propia diben de la mano y que colos años espardiríase per tol territoriu.

incluso las rechaza violentamente, pero al final la gente las va comprendiendo poco a poco llegando a identificarse con ellas.

Sin duda los festejos cumbres de este año son dos: el festival de música celta y el festival de música rock. En cuanto al primero habrá algún tipo de gente que debido al desconocimiento del tema pueda argüir que esta música nos queda lejana. Nada más equivocado. Asturias por su situación geográfica ha visto através de su prehistoria y protohistoria, llegar a gentes de allende los Pirineos que en sucesivas oleadas penetraron en nuestra tierra, asentándose en ella y fusionándose con los pobladores autóctonos. Estas gentes recibían el nombre de celtas.

El factor celta ha sido pues, uno de los constitutivos de nuestro pueblo, no hay que exagerar su presencia, pero tampoco minimizarla. Si rastreamos en nuestra cultura aún podemos percatarnos de la influencia céltica existente en algunos aspectos de la misma. Estas influencias las podemos encontrar en instrumentos musicales (la gaita), la toponimia, la mitología, en algunas danzas de nuestro folklore e incluso en algunas fiestas de origen céltico hábilmente recubiertas de ropaje cristianos (la foguera de la noche de San Juan). Esta influencia celta nos liga a una serie de pueblos europeos: irlandeses, gálicos, bretones, escoceses, etc. Que están también dentro del área donde la cultura celta se desarrolló; incluso dentro del estado español tenemos a nuestros vecinos galaicos y cántabros cuya historia va tan unida a la nuestra.

El festival de música celta serviría de reconocimiento a nuestra influencia celta; para conocer la música (aspecto importante de toda cultura) de pueblos hermanos y en última instancia para gozar en directo de una música con cierto auge en los últimos años y con una entidad propia que la diferencia de las demás, haciéndola perfectamente reconocible».



Cartel de les fiestas patronales de Corao coles tres nueches claramente diferencies.

La segunda enfocábase al rock, cola actuación de dos grupos cabezaleros d'aquella dómina n'Asturies: Stukas y La Banda del Tren, xunto a los americano-madrilanos Cañones y Mantequilla. Esta parte, a la que denominaron Rockmería², llevaba celebrándose yá dende l'añu 81, y constitúi quiciás la primer Nuechi rock celebrada n'Asturies fuera de los ámbitos urbanos.

Pa qu'estes dos nueches pudieren llegar a facese, la comisión de fiestas d'Abamia tuvo que facer concesiones a la parte más inmovilista de la población llocal, llegando a convencer a los más rocenaos gracies al caltenimientu, un día, de la romería animada pola típica orquesta, dexando d'esta manera la mano abierta con una ufierta que pretendía contentar a tolos vecinos del pueblu.

A pesar de la bona praxis, les reaiciones en contra dende dientro'l pueblu tres la primer «Nuechi Celta» foron mui fuertes, sobre too por cuenta de les grandes dimensiones que garró l'acontecimientu y de la cercanía cola zona habitada, a lo que se sumó'l shock que foi pa munchos aquella auténtica invasión de xente tan diverso y estrambótico, en comparanza colu que davezu frecuentaba aquel territoriu.

² L'orixe d'esti nome vien d'un cantar homónimu conteníu nel discu del grupu madrillanu Labanda editáu en 1981 pol sellu Guimbarda.

Esti enfrentamientu derivó nuna polarización dientro de la propia aldea, qu'acabó en continuada enemistá y qu'a la postre foi determinante pa que la «Nuechi» de Corao durare namás dos ediciones³.

Corao significó, poro, l'entamu d'un sitiu onde representar los nuevos soníos que taben creándose n'Asturies a partir de la música tradicional y que s'adautaren a los nuevos tiempos, interpretaos por músicos mozos urbanos, al traviés de la investigación de campu, la reellaboración y l'amestadura d'otros instrumentos, que nun s'usaben hasta esa dómina.

Una nueva escena taba surdiendo, tanto de bandes, como d'escenarios onde representala. De fechu, nel periodu que va de 1979 a 1983, apaecen n'Asturies los primeros grupos de folk como yeren Trasgu, Güercu, Merlin, Noega o una primitiva formación de Beleño. Estos, xunto a gaiteros como Manolo Quirós y Xuacu Amieva que proponíen una nueva forma d'entender l'oficiu de gaiteru y los grupos d'investigación etnográfica que llevaben recoyendo material de manera constante con trayayos de campu dende 1974, van tresformando de manera irreversible la forma d'entender la música asturiana. Tou esti puxu empieza a cristalizar nel añu 1983, coles primeres nueches folk celebraes nel branu⁴ y con l'apaición n'ochobre del discu de Trasgu tituláu *La Isla de Hélice* qu'editó la Sociedá Fonográfica Asturiana y que constitúi la primer grabación de música folk asturiana.

Otru aspeutu perimportante que ta presente tamién equí ye la vinculación de la música folk con una conciencia de reivindicación cultural propia, usando la llingua como elementu unificador y qu'al traviés d'eventos como la «Nuechi

³ Hai dos diferencies importantes ente «Corao» y la siguiente Nuechi celta rural que foi la de Porcía. La primera ye precisamente les dimensiones en cuantes a infraestructura y siguimientu de públicu. Mentos en Corao'l siguimientu foi masivu (5.000 persones na primer edición y 15.000 na segunda) los números de publicu en Porcía foron munchu más modestos. La segunda diferencia, como bien m'apunta Ignaci Llope, ye'l fechu de que la «Noite» de Porcía nun se celebrare dientro del pueblu como sí ocurre en Corao, sinón nuna isla con un gran umeral, lo que nun produz molesties a los vecinos de la población cercana.

Estos dos diferencies favorecieron a Porcía, nel fechu de qu'esta Nuechi nunca contó con xente manifestamente en contra y que tolos vecinos foron aceutando'l cambéu pa una celebración más acordies col raigañu, llegando a celebrase añu tres añu hasta'l día de güei, mentos en Corao la masificación y la cercanía col nucleu habitáu, provocó la refuga de parte de la xente del propiu pueblu, lo que xunto al altisimu costu de toles actuaciones, les dimensiones del acontecimientu, el gran esfuerciu de trayayu necesariu pa llograr la financiación, la organización amateur y la falta de sofitos, llevaron a la propia organización al desánimu y a la llende de les sos posibilidaes, faciendo que la Nuechi coraína durare tan solo dos ediciones.

⁴ La «Nuechi Celta de Corao» celébrase per primer vegada n'agostu de 1983 y la d'Uviéu en setiembre d'esi añu.

Celta» y los trabayos sobre investigación etnomusicolóxica, van confluyendo nos actos de dalgunes fiestes patronales. Nesi sen dase un pasu de xigante, porque hai en Corao una frañedura col patrón anterior. Un patrón que tovía contenta a bona parte de la población, pero que por embargu produz refalfiu y aburrición a los sectores más mozos.

A pesar del sentimientu negativu xeneralizáu ente la mocedá, ye llamadero que seya precisamente en Corao onde la mocedá garra la direición de la comisión de fiestes per primer vez y llogra imponer les idees propies sobre les de los más, que nun quieren que cambie nada.

Con too ello, la grana de Corao taba semao y al otru añu n'agostu celébrase nel oriente asturianu la segunda edición de la «Nuechi Celta» coraína, a la par que surde nel occidente la segunda Nuechi celta organizada nel ámbitu rural, la de Porcía. Pel mediu queda, en setiembre de 1983, la primer «Nuechi Celta d'Uviéu», que tien por méritu ser la primera con esi nome que se celebra nun ambiente dafechamente urbanu⁵. De fechu, toles actuaciones realizaes primero por grupos folk n'Asturies foren n'ambientes claramente de ciudá, siendo la propuesta de Corao la primera que lleva esta música al contestu rural, inxertándolu amás dientro de les celebraciones de les fiestes patronales y asumiendo unos conceutos musicales y principalmente ideolóxicos, que distintos coleutivos veníen madureciendo dende una década primero, nuna corriente sobre too lliteraria conocida como'l Surdimientu⁶.

⁵ Les nueches celtas celebraes en 1983 apaecen tres una trayectoria previa d'actuaciones en direuto de grupos folk internacionales del arcu atlánticu. L'historial de recitales de grupos folk estranxeros n'Asturies inaugúrase a lo grande cola primer actuación n'Asturies del grupu bretón Gwendal el 3 de xunu de 1979 na denominada «Primera Muestra de Música Celta». El concierto tien llugar nel pabellón central de la Feria de Muestres de Xixón xunto col grupu llocal Asturcón, el gaiteru «Luis de Parres» y el grupu de teatru n'asturianu La Curuxa Enfocicá.

Gwendal actuaría de nueves el 8-12-1979 nel Pabellón de les Naciones de la Feria de Muestres de Xixón, tocando de teloneros los avilesinos Trasgu, que debuten en vivo esi mesmu día. Tamién actuaríen el gaiteru Luis d'Arnizo xunto col tamboriteru R. López y el grupu de baille asturianu Alborá.

N'agostu de 1980 l'imprescindible arpista bretón Alan Stivell actúa per primer vegada n'Asturies, tamién nel recintu de la Feria de Muestres de Xixón xunto a Carlos Rubiera, cantautor del Nuevu Canciu Astur y los asturianos Güercu de teloneros.

El 13 de payares de 1981 los bretones Bleizi Ruz actúen per primer vuelta na sala El Jardín de Xixón. Nel anunciu de prensa consta «*El mejor grupo internacional en el festival de música celta de Ortigueira*».

⁶ La seición «Conceyu Bable» publícase per primer vez en payares de 1974 na revista *Asturias Semanal* per parte de los profesores universitarios Xuan Xosé Sánchez Vicente, Lluís Xabel Álvarez y Xosé Lluís García Arias. Esti fechu resulta fundamental pa comprender cómo se produxo la recuperación de la llingua asturiana. Lo qu'entamó nun contestu académicu con fines nun primer momentu lliterarios, foi ampliándose a otros aspectos ideolóxicos y culturales. Dientro d'ellos la parte musical canalizábase al traviés del

CONTESTU SOCIAL Y POLÍTICU

Cangues d'Onís y la contorna de Los Picos de Europa nun yeren en 1983 el destín turísticu de primer nivel que son agora. La ciudá y el so territoriu municipal calteníen unos esquemes fuertemente conservadores heredaos de décadas d'inmovilismu y d'aceutación de los cánones franquistes. El «covadonguismo», fomentáu abondo pola dictadura como l'orixe d'un pasáu épicu, favorecía los intereses locales, atrayendo un interés históricu y relixosu en tol estáu, al que nun queríen renunciar.

La celebración de la «Nuechi Celta» llega ensin que trescurrieren nin siquier cinco años de réxime constitucional, nun momentu onde la sociedá, polo xeneral, taba inda bien verde no tocante a idees polítiques. La rixidez mental imperaba hasta niveles güei abegosamente imaxinables. El mieu al qué van dicir mancaba muncho, especialmente pal que viviere tol tiempu na zona y nun conociere otre perspeutives de vida. La presión social del vecinderu, sobre manera nos pequeños pueblos onde tol mundu se conoz, inmovilizaba los posibles enclinos aperturistes de cualquiera de los sos habitantes.

Un factor reseñable ye'l cambéu asocedió nel país nos primeros años 80 del sieglu pasáu. El pasu d'una España «grande y libre», a otra de les autonomíes, abrió una nueva visión de les coses qu'empezó pelo urbano pero tardó en llegar abondo a lo rural, constituyendo una reorganización del territoriu nacional nes distintes rexones y comunidaes, trayendo'l camudamientu sele de dalgunes mentalidaes y dotando a lo llocal d'una perspeutiva nueva y un significáu nuevu qu'enantes nun tenía⁷.

Nuevu Canciu Astur, de la recuperación del patrimoni folclóricu gracias a los grupos d'investigación y a los nuevos grupos folk, conformando a lo llargo la década de los 70, los pilares fundamentales sobre los que s'encontrará'l desendolcu de toles aiciones empobinaes a ensalzar la cultura asturiana d'ehí p'alante, colcándola poco a poco nel llugar que merez ya integrándola nuna idea pancéltica de pertenencia n'igualdá, al restu de naciones celtas.

⁷ «Naquel momentu los aspeutos rellacionaos cola tradición taben escaecíos dafechu, con un bon númeru de xente que s'avergoñaba d'oyer falar n'asturianu, o inclusive dalgunos que refugaben los soníos tradicionales propios. Parte de nós yá conocíemos a dellos músicos d'esti estilu, como Alan Stivell y otros grupos bretones, franceses ya irlandeses. Eso fixonos sentir la necesidá de defender los valores musicales tradicionales propios, tan escaecíos y poco defendíos. Alcuérdome que'l cantar asturianu per aquellos díes dicíase que tenía la entonación más antigua d'Europa. Too aunío a la idea de celtismu, que nos faía creer nuna cultura atlántica común. Ende foi onde vimos que podíamos entamar daqué como lo que tábemos imaxinando. Daqué que podría servir pa recuperar la cultura ástur, sofitándonos al empar na cultura céltica global. Había unos elementos comunes con esos países, nos qu'atopamos munches afinidaes. Nel so conxuntu, esa idea daba más fuerza a la defensa de lo nueso, porque había otros que, dende otros llugares,

La idea yera recuperar la cultura propia, dirixise nel casu asturianu a una comunión colos países del arcu atlánticu, igual que yá fixere la vecina Galicia unos años primero. Pero nel casu d'Asturies va atopase de frente cola oposición de la burguesía asturiana, que nun ve interés económicu en fomentar los valores tradicionales. A les élites sal-yos abondo más rentable siguir col so vasallaxe a Madrid, del que saquen grandes réditos, que fomentar unos valores propios amparaos na solera de los raigaños tradicionales, que-yos güelen a yerba, a cuchu y por supuestu a atrasu, más qu'a nengún tipu de progresu.

Nel casu concretu español, el franquismu usó la cultura tradicional como base pa consiguir la identificación de les mases coles propuestas del réxime, creando una postura y una esencia del conceutu d'españolidá, que xustificara los raigaños del imperiu. Dientro d'esta conceición ultranacionalista, inclúin a tol territoriu español, como una nación identificada cola cultura andaluza, la xota aragonesa, los toros y les pequeñes variaciones ente traxes típicos de les distintes rexones, conformando una cultura unificada qu'amuesa una tradición pintoresca, vistosa y desvistida de bona parte de la so esencia y de cualesquier crítica social.

Esto ye precisamente lo que vien a corrixir una pequeña vanguardia que principia a sentise dende los primeros 70 colos nuevos grupos folclóricos d'investigación y que s'intensifica especialmente a fines d'esta década, cristalizando sobre manera nos primeros años 80, proponiendo una revisión d'esi discursu anticuáu. Pa esti cambéu pártese d'un interés anováu polo tradicional, onde la investigación etnográfica y los nuevos aires folkis que lleguen de munchos llugares del mundu, empiecen a convertir tolo tradicional en daqué llamaderu, fresco y risondero, dotándolo d'una fondura que-y da sentíu y qu'incorpora too aquello que l'anterior postura refugaba dafechu.

La mayoría d'estos grupos tienen en común el fechu de centrar la so propuesta musical na cultura popular propia, creando composiciones con una perspeutiva claramente universal. Toos ellos parten d'aspectos llocales de cada cultura concreta como pue ser el folk americanu, el folk inglés, irlandés, escocés o bretón, fundiendo los sos raigaños no tradicional, pa crear obres comprensibles fuera de les sos fronteres naturales. El so oxetivu ye fabricar idees que tomando a la música tradicional como fonte d'inspiración, reinvéntenla, actualícenla ya incorpórenla a la postmodernidá.

intentaben defender lo mesmo. La música yera un venceyu y aquella hestoria fixose fuerte ya interesante, porque se trataba de recuperar los sueños escaecíos de los nuesos antepasaos». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

De dalguna manera, José Remis Ovalle funciona como ponte ente dambes visiones, yá que converxen na so mesma persona la visión anterior conservadora y monolítica y otra nueva, abierta a incorporar una visión más amplia y mestiza, prueba d'ello ye la so participación na «Nuechi de Corao». Ente dambes postures entra esti gaiteru pergrande, apurriendo a lo tradicional, la so autenticidá y calidá incuestionable y siendo reconocíu al empar poles nueves xeneraciones y los más averaos a la ortodoxa musical.

L'EQUIPU HUMANU Y LES BASES D'ORGANIZACIÓN DEL EVENTU

La comisión de festexos d'Abamia yera la encargada d'entamar les fiestes patronales de Corao, un pueblín de cerca 200 habitantes, asitiáu a seis quilómetros de Cangues d'Onís. Les sos fiestes añales yeren famoses en tola redolada, cuntando con una estructura organizativa de calter ancestral, dafechu integrada nel pasar de la vida diaria coraína. Entrar a formar parte d'ella, yera daqué prestoso pa la xente más mozo, constituyendo un tipu de ritu de pasu escontra la edá adulta, con tolo qu'eso conllevaba d'esfuerciu, arguyu y pertenencia a la comunidá llocal.

Dientro de la corporación, amás de los mesmos vecinos del pueblu, atopábense representaos los mozos de les aldees, que teniendo cayida natural escontra la villa, collaboraben nel desenvolvimientu y organización de les celebraciones. A unos y otros, xuntóse-yos nos primeros años 80 dalguna xente venío de fuera d'Asturies, qu'imprimió nueves maneres y un relevu xeneracional natural nos empiezos de la década acabante d'estrenar.

Dientro d'esta organización surde una nueva fornada, onde conflúin un grupu de persones bien creatives, que conformen una pequeña vanguardia dientro de la zona rural, siempre en permanente alerta énte los cambeos culturales que se taben produciendo nel país y con munches ganas d'esperimentar toa aquella fervencia que se sentía si ún taba «al loro».

Ente tou aquel colectivu hai que destacar cuatro cabeces visibles. «Pepe Bulnes», persona diplomática y bon negociante, Vicente de Diego, dotáu de les cualidaes necesaries pa da-y estructura y organización a les idees del grupu, Luis Almoguera, más conocíu como Luis «El Jipi», que recaló nel oriente asturianu nel añu 80, tres un viaxe trascendental nel que trevisó Europa y Oriente Mediu, pa llegar a La India y morar ellí un tiempu. Establezse n'Isongu, llugarín cercanu a Corao, xunto a la so pareya Rocío y, gracies a la so fuerza vital, la so gran imaxinación, les sos conocencies musicales y les sos dotes artístiques, foi una enorme

fonte d'inspiración pa tol grupu. Completa'l póquer Tadeo Pantín, natural de Corao, al que los demás consideren la base rítmica del cuartetu. Gran aficionáu a la música y con un enorme interés por tolo que lu arrodiá, dio un impulsu que resultó determinante, amás d'una vena artística bien estimable. Los icónicos cartelos de les dos ediciones, fueron dibuxaos primero por él a llápiz y depués pasaos a tinta por Luis «El Jipi».



Cartel de la primer edición de la «Nuechi Celta de Corao» (1983).

Al pie d'ellos taben Amparo Pantín, Javier Gutiérrez Avellanosa, Bernardo «El Molineru», «Allegre'l d'Isongu», «Gori» o Félix Blanco, qu'exerció de bardu y presentó la cita apurriendo poesía, imaxinación y fondura a un actu onde la maxa de la mocedá y l'esfrute de la vida, yeren los protagonistas. A toos ellos hai que sumar una comisión potente, formada por cerca cuarenta persones, que contribuyeron a que tolo que se cuenta fuere posible.

Ye mui destacable'l mou de funcionamientu de la mesma organización de la «Nuechi Celta de Corao», que tien amás valores bien meritorios, vertebrados en delles exes fundamentales, y con unes manifiestes influencies *hippies*. Rescampla per un llau la total y absoluta autonomía económica, conseguida

gracies a un trabayu recaudatoriu con actividaes mui variaes a lo llargo de tol añu, que remataben coles perres embolsaes el mesmu día de les fiestes. D'ehí salió'l dineru pa pagar unos gastos más que bultables, pero consiguiendo mantener el calter gratuitu de tolos conciertos.

Tamién ye importante l'autogobiernu demostráu en materia d'organización, ensin recurrir en nengún momentu a elementos esternos que pudieren aburuyar la idea inicial y favoreciendo siempre el calter asambleariu, nel que dalgunes persones asumen parte del pesu organizativu, pero ensin buscar un protagonismu mayor que'l del restu compañeros. Tol personal taba fundamente vinculáu a la zona, participando dende'l principiu nel proyeutu y sintiendo por él una identificación plena.

Tamién había dalgún aspeutu bien avanzáu pa la so dómina, como'l planteamientu dende la igualdá de xéneru, con homes y muyeres trabayando a comuña, y pensando n'aspeutos como un serviciu de guardería creáu por xente de la organización, pa que les families pudieren dexar un tiempu a los guah.es y esfrutar del espectáculu.

INFLUYENCIAS PREVIAS

La «Nuechi Celta» surde nun llugar a priori desfavorable como yera la zona rural asturiana, onde toles novedaes llegaben siempre con años de retrasu. Como exemplu ta'l fechu de que daqué tan básico como les señales de radio de les principales emisores musicales, como ye'l casu de Radio 3, nun llegaben naquel tiempu a los transistores llocales. La televisión nacional, coles sos dos úniques cadenes, xunto a la prensa rexonal, dexaben poca información de grupos interesantes. Tampoco nun había otru tipu de medios teunolóxicos que dexaren conocer les novedaes que se taben faciendo n'otres partes del estáu, especialmente no que se refier a la cultura más *underground* o de vanguardia.

Too esto facía que les maneres principales de tresmisión de cualquier novedá cultural, fueren l'asistencia a conciertos, les poques revistes musicales que llegaben de dalguna manera a la zona oriental, la compra o empréstanu de cintes de casé o vinilos y les sos correspondientes grabaciones caseres ente collacios, xunto al propiu boca-oreya.

Tamién cumplieron la so función llocales como El Orbayu, inauguráu nel añu 1980 y asitiáu en La Vega los Caseros, a mediu camín ente Cangues d'Onís y Les Arriondes, exerciendo como exa vertebradora de la cultura musical d'aquellos

primeros años na zona oriental asturiana, yá que, amás d'una escelente programación de música amplificada, cuntaba con periódiques actuaciones en direutu.

El Dune, foi otru llocal perinteresante na dómina y qu'exerció de difusor de la cultura musical de la zona. Cuntaba con un ambiente bien avanzaú p'aquel tiempu, con estanteries repletas de LP perfeutamente ordenaos y llistos pa sonar en cualesquier momentu, amás d'una fauna peculiar que convirtió'l pub nun llugar de cultu.

Pero'l centru neuráxicu onde se xestaron tolos aspectos importantes de la «Nuechi», taba nel mesmu Corao, y llamábase El Cuélebre, un pub qu'exerció más como un club de collacios que como un auténticu negociu⁸. Ellí convivieron una moceda que puxaba, xunto a un paisanaxe que nun entendía absolutamente nada, nin d'aquella música, nin d'aquella actitú.

A nivel discográficu, el sellu Guimbarda foi determinante nel espardimientu del folk nel estáu, al ser el primeru n'introducir esta música n'España d'una manera decidida y con gustu refináu. Les sos primeres referencies surden en 1978, editando discos inéditos nel territoriu. Cada álbum, amás, diba acompañaú d'abondosa información, que dexaba afondar no qu'ún taba escuchando. El so llabor d'espardimientu foi bultable y tomaba variaos estilos que diben dende'l *blues* a la música étnica, pasando pel *bluegrass* o'l folk de los países celtas. La compañía sume en 1984, pero les sos influencies son allargaes, dende la so dómina de vixencia, hasta'l día de güei, sobre manera debió a la calidá de les sos referencies⁹.

⁸ «El Cuélebre yera un bichu raru, tan raru como lo yéremos nós. Foi un llocal que nació nun llugar enquivocáu pa sobrevivir, con una esistencia bien curtia, pero verdaderamente intensa. Yo acababa de llegar de la mili y el *hipismu* estelábame. Yera como lliberarse del militarismu al que tuviere sometíu. La influencia musical de Luis sobre min foi total. Acaldía que podía, subía a pata hasta Isongu pa escuchar aquellos melodíes evocadores, nuna sala que daba a un corredor onde como únicu moblame había una cama nel suelu, una llámpara na esquina, un equipu de música y un cientu discos de los mios *hippies* favoritos. Melodíes evocadores, esencialmente rock y música folk norteamericana, colos que fui interesándome más y más pol folk. Dalgunos d'aquellos grupos en realidá yá sumieren, pero pa nós yeren actualidá dafechu». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

⁹ Tadeo cuéntame asina'l primer contactu direutu col sellu Guimbarda: «Un día afayé na feria, que'l vendedor de cintes de casé tenía dientro del furgón caxes de discos de segunda mano. Mentos la feria trescurría como siempres, ellí taba yo metíu revolviendo y allucinando. Ellí atopé unos discos del sellu Guimbarda. Ún d'ellos yera triple y, amás, de música celta, llamábase *Nocturno Celta*, un títulu más que premonitoriu. Acutélu y siguí mirando. Ellí apaecieron *Alan Stivel en Dublín*, unu del Festival d'Ortigueira y otru de música celta de les isles britániques. Alcuérdome d'otru llamáu *Historias, Baladas y Leyendas*, con munchos grupos y que tratava sobre la vida de les persones, l'amor, los placeres y otres aventures. Tamién atopé a Milladoiro, Silly Wizar, Boys of the Lough y Ewan MacColl, amás de conxuntos de folk como Pentagle o un LP de los mineros galeses. Aquello dexóme ablucaú, hasta'l puntu de que fui a casa con aquel brazáu de vinilos más contentu que si mercare un xatu». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

Otra fonte d'influencia, como yá rellatare, fueron los mesmos conciertos. Dalgunos de los organizadores, vieren a Alan Stivell en direuto en Xixón na so primer actuación n'Asturies nel branu de 1980. Ellí foi onde tuvieron el so primer alcuentru col mundu celta. En 1981 asistieron tamién a un conciertu folk n'Uviéu del grupu bretón Bleizi Ruz, col que contactaron y que depués acabaría actuando en Corao. Pero'l fechu decisivu foi l'asistencia de varios d'ellos al recital en vivo de Gwendal na discoteca Brujas d'Uviéu.

LA PRIMER EDICIÓN

La «Nuechi Celta» empezó a xestase nos primeros meses de 1983 cuando la comisión, frutu de les bones vibraciones llograes cola organización de «Rockmería» ya dende 1981, interesase por inxertar nes próximas celebraciones un mayor número d'elementos tradicionales.

Dase la circunstancia de que nengún tuviere primero nun festival d'esti tipu (en Galicia, el «Festival d'Ortigueira» llevaba celebrándose dende l'año 1978) pero los mesmos organizadores creen que nesti casu esa ignorancia foi beneficiosa¹⁰.

La primer Nueche Celta d'Asturies, celebróse en Corao'l 4 d'agostu de 1983 y foi un ésitu total. Más de 5.000 persones atarraquitaron la redolada y llenaron hasta les previsiones más optimistes.

Dende Asturies alleguen dalgunos de los primeros grupos folk asturianos, ellí tuvo'l grupu Noega¹¹, una primitiva formación de Beleño¹² y Trasgu¹³. Estos últimos taben yá acabando los temas del que diba ser el so discu *La Isla de Hélice*

¹⁰ «Gracies a la poca idea que tenemos de cómo s'entamaba un acontecimientu d'estes carauterístiques, lo que creamos foi daqué mucho más abierto, menos estrictu qu'un festival, porque de dalguna manera foi una improvisación qu'a la fin resultó xenial, d'un grupu de xente que tuvo trabayando naquella idea dos años». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

¹¹ Noega yera un grupu folk xixonés que funcionó como talu ente 1982 y 1985, aproximao.

¹² Beleño dio esa Nuechi'l so primer conciertu, con una formación primitiva na que taben Xuacu Amieva, Pedro Pangua, Rodi Herrera y Fernando Largo. [Entrevista personal a Xuacu Amieva en xunu 2018].

¹³ Trasgu foi'l primer grupu de folk asturianu que publicó un discu (*La Isla de Hélice*, SFA 1983) amás de ser el primer grupu qu'entemeció instrumentos tradicionales acústicos, con otros electrónicos como'l baxu o'l sintetizador. Nin Beleño nin Trasgu taben nel cartel oficial, pero acudieron al enterase de que se celebraba la primer «Nuechi Celta» d'Asturies y acabaron tocando.

que saldría namás unos meses dempués, y constituyiría la primer grabación d'un grupu folk asturianu.

Amás, como broche de la representación asturiana, pudo esfrutase de l'actuación del llexendariu José Remis Ovalle que salió vistíu de negru, afatiáu cola so cinta de gaiteru mayor y cola única ayuda de la so gaita, realizando un recital tan estraordinariu, que dexó mudu al públicu asistente.

Dende la vecina Galicia los asistentes pudieron presenciar a Emilio Cao, yá daquella una de les figures clave de la música del país vecín, con un currículum de tres discos y actuaciones per toa Europa.

Pela parte estranxera, allegó'l grupu bretón Bleizi Ruz, que yá tocara primero n'Asturies, pero nesti casu vieno acompañáu de Patrik Ewen.

D'Irlanda tráxose a unos desconocíos Foxes, un grupu del qu'hai poques referencies, pero que fixeron un conciertu brillosu.

Les actuaciones foron francamente memorables, al menos vistes dende'l recuerdu, provocando l'entusiasmú del públicu y brindando una Nuechi histórica pa la música asturiana. Sicasí l'impautu na población llocal foi negativu. La invasión de persones de tou tipu y condición, veníes dende los más variaos puntos de la xeografía española ya inclusive europea, prauticando unos usos y unes costumes mui alloñaos de los valores autóctonos, descolocó a los vecinos, espertando un refugu qu'espoixaba, y más énte la espeutativa d'una nueva edición. Los pelos llargos y de colores, los paxellos estraños, al pie d'actitúes enxamás vistes nuna redolada aislada, onde munchos nun vieren aquello nin siquier pela televisión, provocaron un enfrentamientu direutu ente partidarios y opositores de la «Nuechi Celta».

La ilusión, l'esfuerzu y los llogros consiguíos, topetaron coles resistencies de dellos vecinos énte la vuelta que dieren les fiestes¹⁴. Cangues y Corao nun fueron a entender aquello y pa la segunda edición de 1984, too foi bien distintu, con una actitú popular qu'inclusive en dellos casos llegó a ser agresiva per parte de dellos sectores contrarios al eventu¹⁵.

¹⁴ «L'acontecimientu sobrepasó por demás lo que na zona s'entendía por folixa y la xente nun asimiló les nueves ideas de reivindicación de lo nuevu. A munchos nun-yos cuadraba qu'aquelles músiques pertenecieren a una mesma cultura, y que pudieren axuntase pa sonar xuntes. Nun entendíen que vinieren *hippies*, folkis o punkis con cresta azul y naranxa. A pesar d'ello, lo meyor y lo que realmente nos emburrió a siguir, foi que'l fechu de xuntar a tribus d'afechu estremaes, nun significó nengún tipu d'altercáu». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

¹⁵ «L'éxitu de la primera «Nuechi» pasó factura, en nengún momentu supimos anticipar que diba llegar xente tan diferente, porque anque la mayoría portóse correutamente, ellí llegaron colgaos, oportunistes

LA SEGUNDA EDICIÓN

Pa cuando entama a aniciar la segunda edición, la comisión de festexos taba yá dafechu polarizada. Nun bandu asitiáronse aquellos que queríen dedicase puramente a la fiesta patronal y acabar pa siempre con aquella celebración pagana, mentes nel otru taben tolos que deseyaben la continuación de la «Nuechi Celta», y víen nella un canalizador de munches coses bones¹⁶. Los qu'optaron por esta opción postrera, tuvieren que bregar con bona parte de la opinión pública en contra, xunto a una fuerte oposición, sobre manera nel mesmu pueblu de Corao¹⁷.

Sicasí, l'esfuerzu dio los sos frutos y el 11 d'agostu de 1984, en sábadu y con lluna enllena, repitió ún de los eventos más esperaos por tolos qu'oyeren d'una o d'otra manera los ecos de la celebración del añu anterior¹⁸.

Pela parte llocal actuó'l grupu de gaites Güeña, cola presencia del inigualable gaiteru José Remis Ovalle, una institución nel mundu la gaita asturiana que yá tuviere na Nuechi del 83. Tamién se contó cola presencia de Los Txumerinos y de Xuacu Amieva qu'actuó con Milio El Torneru al tambor y Pepe Peñanes l'acordión.

y demás fauna y nós nun tenemos instrumentos pa poder controlar too aquello». [Entrevista personal a Luis Almoguera, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en xunu de 2018].

¹⁶ «Naquellos años cualquier cosa que fora na llinia de defender la cultura del territoriu, o sonara de dalguna manera a nacionaliego, taba totalmente estigmatizao. Había un mieu grande a que puidere surdir un nuevu nacionalismu equí n'Asturies. Pero namás llueñe de la realidá, porque lo único que pretendíemos yera sacar unos soníos y ponelos ende pa que la xente los esfrutare. Lo mesmo pasaba col asturianu, tratábase d'usalu y de reivindicalu como daqué natural». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].

¹⁷ «Pa la segunda “Nuechi Celta” lleguemos a plantegar facelo nun allugamientu nuevu, conscientes de que yera abegoso volver a facela ellí. Nun principiu pensemos en Ribeseya o Llanes, pero nun nos atrevimos, nun tenemos fuerza abondo, nin disponíemos de los sofitos institucionales necesarios pa poder desenvolver un tingláu d'aquella magnitú, nel que veníen tantos miles de persones. Foi por eso que s'optó por caltenelo equí en Corao». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao» en febreru de 2017].

¹⁸ «Yo viví intensamente l'ésitu de la «Nuechi» nes mios salíes a Madrid y otros llugares cuando visitaba a collacios yá familiares. Daquella en Madrid fixi un precontratu col representante de Labanda que m'amosó'l so entusiasmu por participar. Tamién tuvi en Nuevos Ministerios de Madrid, cola sana intención de pidir al gobiernu d'Asturies que nos sofítare económicamente, y nun conseguí nada de nada. A pesar d'ello, los comentarios d'amigos y colegues que tuvieron ellí, sorprendiéronme sobre manera y apurrieron nueves visiones de la «Nuechi» distintes a les mías». [Entrevista personal a Luis Almoguera, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en xunu de 2018].

Representando a Galicia llegaron los bonísimos Brach y, dende tierres irlandeses, actuaron Spanin Senach.

Como cabeces de cartel tuvieron los madrilanos Labanda, con tres discos daquella nel mercáu, y tres la so participación en dellos festivales europeos. Arredondiaron la participación un bon número de gaiteros llegaos de Cantabria, Galicia y el restu d'Asturies.

Nesta nueva edición l'eventu triplicó les cifres del añu anterior, pero punxo de manifiestu dalgunes faltes como la incapacidá del llugar p'acoyer un acontecimientu que xuntó alreduro de 15.000 persones, nun recintu onde nin siquiera había potencia de lluz abondo pa enchufar el total de los equipos de soníu, ensin dexar a escures a tola población. Amás la falta de sofitos de tou tipu marcó de manera determinante a una organización ensin apenes efeutivos.

L'esfuerciu foi terrible, y la presión en contra demasiao fuerte, provocando que se perdieren les fuerces y l'entusiasmu pa seguir alantre¹⁹.

La «Nuechi Celta de Corao» duró namás dos ediciones, pero dexó una buelga imborrable en toa una xeneración, que vivió aquello como un acontecimientu únicu que pervive na memoria coleutiva popular inclusive güei, trenta y cinco años dempués de too aquello.

DIFUSIÓN Y TRECENDENCIA NOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Una de les grandes virtúes de la «Nuechi Celta de Corao», foi la so espectacular campaña d'espardimientu. El masivu allugamientu de cartelos, guapos y llamativos, la impresión de pegatines, inclusive la emisión del so propiu cartafueyu na edición de 1984, o d'un dossier esplicativu pa los medios de comunicación, provocaron un espectacular efeutu llamada.

¹⁹ «Nós yéremos nuevos ya inocentes abondo, asina que nun tuvimos una previsión d'hasta ónde diba llegar too aquello. De llegar a sabelo, tendríamos que tener clares delles coses pa qu'esto se pudiere caltener nel tiempu. Cuando un acontecimientu como esti crez asina, precisen grandes sofitos institucionales, soporte económicu de patrocinadores privaos y un grupu organizativu fuerte y profesional. Sicás, lo que diba asocediendo a midida que pasaba'l tiempu, yera que la xente que trabayáremos en qu'esto espolletare, yéremos cada vez menos. Teníemoslo too en contra, dende Uviéu hasta Cangues d'Onís, y pa terminar nel nuestro propiu pueblu. Yera dalgo que s'adelantaba nel tiempu, y que la xente d'un mediu rural como'l nuestro entá nun entendía». [Entrevista personal a Tadeo Pantín, organizador de la «Nuechi Celta de Corao», en febreru de 2017].



Asturies enllenóse de pegatines de la «Nuechi Celta».

Tolo rellacionao cola «Nuechi» resultaba una novedá mui atrayente, yá que'l interés polo céltico xunto al entusiasmu de la mocedá, provocó la llegada de públicu abondo dispuesto a esfrutar d'una xornada pa l'alcordanza. Tanto lo cuidao del diseñu, como l'esfuerciu na planificación, partíen de la visión, la imaxinación y el trabayu esclusivu de la mesma organización.

La cita, sobre manera na primer edición, goció d'una gran acoyida per parte de cuasi tolos medios de comunicación, especialmente los asturianos. Nes selmanes previes a la «Nuechi», llévenla *La Nueva España*, el diariu *Región*, *La Voz de Asturias* y *La guía del Ocio*²⁰.

En pasando l'espectáculu les informaciones son entá mayores, gracies a un resultáu meyor al esperáu, inclusive polos mesmos periodistes. *La Voz de Asturias* sitúalo en portada col llamativu títulu de «Desmadre Celta en Corao»²¹ incluyendo nel interior dos páxines completes con cinco semeyes feches por Víctor Arrieta y un testu llargu a cargu d'Ana Gomis. *La Nueva España* pel so llau inclúi

²⁰ *La guía del Ocio* fala de la «Nuechi» el 24 xunetu de 1983; *La Voz de Asturias*, el 30 de xunetu: «Corao: La comisión de festejos ultima los preparativos de "la Nuechi Celta"». El diariu *Región* recuéyelo'l 31 de xunetu col títulu «La Nuechi Celta de Corao, relevo del festival de Ortigueira». *La Nueva España*, el 2 d'agostu cuasi calca el titular de *Región* con «La noche celta de Corao (Cangas de Onís) pretende tomar el relevo de Ortigueira», d'Aladino F. Pachón; *La Voz de Asturias* del 6 d'agostu titúlalo «Despierta la Noche Celta asturiana de Corao», con testu d'Ana Gomis y semeyes d'Arrieta.

²¹ Una semeya col títulu «Desmadre Celta en Corao» apaex na portada y el desendolcu con más semeyes d'Arrieta y un testu d'Ana Gomis apaex a páxina completa nel interior de *La Voz de Asturias*, el 6 d'agostu de 1983. *La Nueva España* publicalo'l 6 d'agostu de 1983 col títulu «5.000 jóvenes acudieron a la noche celta de Corao» con testu d'Aladino F. Pachón y semeyes de Morante; el rotativu *Región*, el 9 d'agostu de 1983 «Que Nuechi la de aquel día» con textu y semeyes de Federico Fernández.

a toa páxina un artículu escritu por Aladino F. Pachón, con semeyes d'Alberto Morante. Y el rotativu Región tamién lo recueye con testu y semeya de Federico Fernández.

A pesar de la repercusión de la primera, la segunda edición nun goza de la mesma respuesta en prensa²², anque en dambos años, les radios y los espacios territoriales de TVE dan tamién bona cuenta del acontecimientu²³.

L'ALLARGADA INFLUYENCIA DE LA «NUECHI CELTA»

La «Nuechi Celta» foi un éxitu total de públicu y d'organización. Una cita abierta, desinhibida y participativa, alloñada de los yá daquella predicibles esquemes de los festivales al usu.

En dambes ediciones contóse con un ampliu catálogu d'artistes de gran calidá, tanto nacionales como internacionales, gracias a un presupuestu potente cercanu al millón de pesetes de la época.

La cita caltuvo un calter de defensa de la cultura asturiana que la estremaba de los más de los alcuentros musicales d'aquel tiempu. Los grupos que participaron fueron contrataos direutamente pola comisión, ensin intermediarios, y l'interés foi tal, qu'a les bandes y músicos qu'apaecieron nel cartel oficial, sumáronse otros qu'allegando al eventuu como públicu, acabaron subiéndose a tocar enriba l'escenariu.

Paco Pantín, que daquella pudo esfrutar del eventuu siendo bien mozu, acierta a la d'analizar l'acontecimientu:

La «Nuechi Celta» non solo foi celtismu, de fechu'l celtismu quedó desbordáu. Hai que tener en cuenta qu'acabábemos de salir de la etapa de la dictadura, y que la sociedá

²² Los artículos que topé son dos previos de *La Nueva España*. Dambos son d'Aladino F. Pachón, el primeru del 15 de xunetu de 1984 nel extra del domingu apaez «Las Noches mágicas de la música celta en el verano astur» y el 11 d'agostu «Corao, en Cangas de Onís, celebra hoy su segunda Nuechi Celta». Tamién hai una nota prensa d'*El Comercio* asoleyada'l 11 d'agostu de 1984 col titulu «Noche Celta en Corao». Y dientro de los medios estatales, recuéyese una pequeña nota nel diariu *ABC* «Diez mil personas asistieron a la Noche Celta de Corao» el 15 d'agostu de 1984.

²³ El sofitu d'Ángeles Caso, escritora y nesi momentu presentadora de Televisión Española n'Asturies, facilitó entrevistes nos sos espacios y punxo a la organización en contautu con compañeros d'otres emisores de radio, pa que sofitaran la «Nuechi Celta». Tamién ye destacable l'aportación del periodista Fernando Gallardo, güei responsable de la seición d'hoteles nel suplementu «El Viajero» del diariu *El País*. Nesos años yera'l direutor de la emisora Onda Cero de Llanes, que llegó a tresmitir en direutu'l festival de 1984.

canguesa siguió siendo bien conservadora, porque en resumies cuentas la «Nuechi» realízase namás ocho años dempués de la muerte de Franco. Lo qu'ellí asocedió foi un choque xeneracional, cultural y políticu de les xeneraciones más nueves, colo que yera'l conservadorismu anterior. Pa min la «Nuechi Celta» siempre pienso que ye'l Woodstock asturianu. En realidá propúnxose una folixa celta y la sociedá allegó y convirtióla en daqué más. Foi un españú de llibertá onde la mocedá s'espresa con una alegría y una espontaneidá, que quiciabes n'Asturies lo fixere n'otros ámbitos más chicos, pero ellí fíxose con una concentración de xente enorme y amás nun llugar idílicu, como un castañéu d'árboles centenarios allumáu pola lluna llena.

Pa Luis Almoguera, otru de los organizadores:

Foi una dómina bien guapa y onde deprendí enforma, porque fixo salir fuera tola creatividá y capacidaes que llevábemos dientro, gracias a un proyeutu que yera un premiu pa tol que tuvo ellí d'una o otra manera.

Llamentablemente aguantó namás dos ediciones, realizaes nos branos de 1983 y 1984, pero marcó un camín a seguir, apurriendo una forma nueva d'enfocar les celebraciones folk en toa Asturias y probablemente fuera d'ella, dexando tres de sí una llista llarga de nueches musicales y festives que la tomaron como modelu, siguiendo vives dalgunes d'elles güei. Esta nueva visión aunía la defensa de la cultura propia y l'apertura a les influencies de los países del arcu atlánticu, sumándolo a una apertura mental que conxugaba'l puru esfrute col apegu a la tradición.

Les sos derivaciones non solo fueron festives, tamién fueron lliteraries, yá qu'inspiró al escritor cuañés, afincáu en Cangues d'Onís, Juan Noriega, pa escribir en 1991 el so interesante llibru *La Noche Celta*, con un ésitu que lu lleva a traducise al francés. Nel so argumentu, la ficción parte d'un escenariu bien asemeyáu al vivíu na «Nuechi Celta de Corao».

Amás, la obra de Noriega inflúi al compositor cangués Ramón Prada pa crear un discu col mesmu nome, editáu nel añu 1995 pol sellu discográficu Fonoastur, nel que cuenta como músicos con parte de los más significativos instrumentistes del folk d'aquel tiempu. Esti álbum, tres una adautación pa orquesta sinfónica, interpretada pola Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies y grabada tamién en discu, va recalar nel «Festival Internacional de Lorient», capital mundial del mundu célticu, consiguiendo gracias a ello ser portada del prestixosu diariu francés *Le Monde*²⁴.

²⁴ Nel exemplar del 13 d'agostu de 1998 del diariu *Le Monde* apaec en portada «Lorient terre d'Asturies» y na páxina 17 d'esti desendólcase nel artículu «Ramon Prada, coloriste des Asturies», de Philip de la Croix.

Dempués de 35 años, la «Nuechi Celta», entá caltién esi cercu de fascinación y d'ilusión col que nació. Fueron namás dos xornaes separaes por un añu, pero dexaron una buelga imborrable y permanente per munchu tiempu na memoria coleutiva. Esta alcordanza de frescura y llibertá, non solo llega a aquellos que tuvieron ellí, sinón de munchos otros qu'ensin tar, valoramos l'esfuerciu y la valentía d'un grupu de xente que tuvo una visión y trabayó ensin parar hasta consiguala, compartiendo daqué tan potente con toos nós y consiguiendo que l'espíritu de Corao, entá permaneza vivu.

Sirva esti testu pa reconece-yos el so llabor y pa dar a conocer un eventu, qu'hasta güei nun s'estudiare con abonda fondura, nin punxere en valor como de veres merecía.

BIBLIOGRAFÍA

- ASOCIACIÓN ALAMEDA (2014): *Noite Celta de Porcía. 30 años (1983-2013)*. [Audiovisual].
- CUBERO, Javier (2015): «Conceyu Bable y la reinención d'Asturies», n'*Atlántica xxii*. Uviéu. [<http://www.atlanticaxxii.com/conceyu-bable-y-la-reinencion-dasturies-i/>] y [<http://www.atlanticaxxii.com/conceyu-bable-y-la-reinencion-dasturies-y-ii/>]
- GONZÁLEZ ARIAS, Ismael (2005): «El tiempo Celta», na sección *La Nueva Quintana*. Diario *La Nueva España*, 8 de marzo de 2005: 7.
- LLOPE, Ignaci (2011-2012): *De les coses del mundu*. Xixón, Suburbia.
- (2013): «La Noite Celta de Porcía», n'*Anuariu de la música 2013*. Uviéu, Goxe: 10-13.
- (2017): «La Nuechi celta. De música tradicional asturiana. El silenciu y la furia», n'*Anuariu de la música asturiana 2017*. Uviéu, Goxe: 24-27.
- LOMBARDIA YENES, Lisardo (2005): «La fin del sieglu xx: la gaita ente la tradición y la modernidá. Los nuevos usos sociales», en *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*. Archivu de la Música Tradicional. Muséu del Pueblu d'Asturies. Servicio de Enseñanzas Artísticas. Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias. [<https://museos.gijon.es/from/9930/publicacions/show/5262-la-gaita-asturiana-xornaes-d-estudiu>].
- FERNÁNDEZ MCCLINTOCK, James (2001): «Celtismo y prototipismo. Notas para un acercamiento antropológico», n'*Ástura. Nuevos Cartafueyos d'Asturies*. 2:45-56.
- «MANOLO'L DE CELORIO» (1983): «Corao 83, unas fiestas populares».

ENTREVISTES Y CHARRES INFORMALES CON:

Luis Almoguera, Herminia Álvarez, Xuacu Amieva, Félix Blanco, Pepe Bulnes, Javier Cervero, Frankie Delgado, Vicente de Diego, Daniel García de la Cuesta, Ana Gomis, Ricardo González «Richi», Ignaci Llope, Alberto Morante, Ruben Darío Norniella, Tadeo Pantín, Paco Pantín, Pepe del Polo, Ramón Prada, Casilda Rfú y Consuelo Rfú.

EL PROYEUTU «PA SONAR IGUALES» EN XIXÓN: IMPAUTU Y ANÁLISIS

Antía Seijas Vieites

I. ENTAMU

Esti trabayu ye resultáu del desendolcu del proyeutu «Pa Sonar Iguales: Muyeres, Música y Territorios» na ciudá asturiana de Xixón, segunda fase del FemLab Cantábricu, dentro de la convocatoria «Tan Cerca 2017 Santander-Xixón», sofítáu pol Conceyu de Xixón y la Fundación Santander Creativa. Ye un proyeutu entamáu por La VoráGINE de Santander y l'Espaciu Cultural La Manzorga de Xixón, nel que'l propóscitu central xira al rodiu del papel de la muyer nel panorama musical de les dos ciudaes. La idea principal del entamu ye la visibilización y creación de redes ente les muyeres productores, reproductores y creadores de música, col envís d'amenorgar la desigualdá de xéneru nesta estaya cultural. El so precedente, dentro tamién del FemLab Cantábricu, ye «Nosotres/Gu Geu», qu'abordaba'l papel de les muyeres protagonistes de la cultura crítica en Santander y Bilbao.

Nesti artículu vamos tratar l'impautu del entamu na ciudá a lo llargo del so desendolcu nel últimu quartu del añu 2017, refiriéndonos tanto al so algame en términos d'espardimientu como a los alderiques xeneraos nes destremaes aiciones feches nel marcu de «Pa Sonar Iguales». Al empar, vamos analizar tamién caúna d'estes aiciones esplicando los sos propósitos orixinarios y el so resultáu final, falando de los temes trataos y la so importancia pa los oxetivos qu'engloben el proyeutu. Centrarémosnos sobre too nel ámbitu de la ciudá de Xixón, anque la ciudá de Santander ye tamién otru de los marcos d'actuación del proyeutu.

El marcu teóricu parte d'una perspeutiva feminista, pa materializase nuna investigación qu'abarca los últimos venticinco años de la música de la ciudá, así como en dellos alcuentros culturales que valgan pa esparder y facer visible'l trabayu de les muyeres nel panorama musical xixonés y santanderín. El feminismu, como movimientu políticu, social y cultural, posicónase de forma mui heteroxénea na so llucha contra la dominación patriarcal. La idea, por alzo, ye

qu'a lo llargo de los siglos decatámonos que na nuestra civilización occidental existen unos roles de xéneru impuestos y que'l problema principal col xéneru ye qu'afita cómo tendríamos que ser, en cuenta d'amosanos cómo somos de verdá. Probao ta que muyeres y homes somos biolóxicamente diferentes, pero polo que se refier a intelixencia, creatividá y anovación, hormones o carauteres sexuales nun desllixitimen nin condicionen una especialización innata. Pasu ente pasu, y dempués d'años de movilización social, diéronse camudamientos políticos y llexislativos qu'ayuden a percibir una igualdá nesta dimensión, pero los cambeos más importantes tienen que dase nel mou de pensar o *mindset*, nes nuestres creencies y nes construcciones qu'existen alredu del xéneru.

Los estudios de feminismu y música, o de los roles de xéneru na música, afíten-se nel mundu anglosaxón a principios de los años ochenta, sofitaos nun conceutu cada vez más arramáu de la música como productu del so contestu social, non solo pal entretenimientu sinón como un tresmisor y constructor de significaos, como una actividá social presente en toles cultures humanes. La idea de que la música ye un llinguaxe universal, un oxetu autónomu de la sociedá onde se crea, ye güei aneya y cada vez son más los estudios que rellacionen la música con dinámiques sociales como son les estructures de poder y el so reflexu nel patriarcáu.

El mundu de la música tien, arriendes de conflictos derivaos de les sos connotaciones a nivel social, «roces» enforma al respetive de la so consideración como profesión nel mundu llaboral de güei. La consideración de los músicos como profesionales ye precaria, y ta afitada n'estereotipos falsos mui corrientes n'España. Los músicos (muyeres y homes) considérense «arribistes», «bohémios», empobinaos pola inspiración y polos escesos del mundu de la nueche, onde se mueven por «necesidá», yá que ye'l so ambiente «natural» y onde alcuentren les sos «muses». En realidá, ser músicu profesional manda munchu esfuerciu y sacrificiu, hores d'ensayu pa pulir sonú y hores de direutos pa crear un productu completu, inversiones económiques bultables pa ufiertar un material de calidá y muncha sufrenca pa con dellos personaxes nocherniegos que se mueven nos llugares y espacios horarios de los conciertos. Toa esta realidá ta malamente compensada económicamente, les retribuciones cada vez son más baxes y ye complicaio facer xires de conciertos o sacar discos pa vender ensin que'l creador o la creadora queden empeñaos. Toa esta problemática sobre la consideración del arte y la cultura en xeneral dase na música y entorga que, bien de veces, s'afite una escena nuna ciudá ensin l'aportación de les instituciones, que nes dómines que cuerren tán amarraes tamién por cuenta los ruinos presupuestos y el so repartu acordies col enclín políticu de los gobernantes.

Cuando una realidá se fai invisible nun se sigue calteniendo namái esi escaezu, tamién se da puxu a estereotipos que priven de voz a les pluralidaes esistentes, sustituyéndoles por prexucios y enzancos pa cualquier desendolcu posterior. Na convocatoria del proyeutu «Pa Sonar Iguales» déxase claru'l problema qu'esti entamu nagua por amenorgar: «[...]sabemos que la historia, cuando nos referimos a les muyeres, suel escribise cola parte'l llapiceru onde s'asitia'l borrador». Pa frayar esta dinámica nes escenes musicales de Xixón y Santander, concibióse esti entamu conxuntu ente dos espacios de cultura crítica, afitando un proyeutu cultural alreduer del papel normalmente invisibilizáu de la muyer nel panorama musical de les dos ciudaes nos caberos 25 años.

El proyeutu «Pa Sonar Iguales» estructúrase en *tres fases* acordies cola lóxica d'investigación, espardimientu y muestra que rixó'l desendolcu del entamu anterior del FemLab: «Nosotres/Gu Geu». Afitándose nesta premisa, la *primer fase* ellabórenla dos investigadores contrataes por dambos espacios: Pilar González Ruiz y Antía Seijas Vieites, autora presente. Creamos, tal y como s'estipula nel proyeutu, una base de datos asoleyada na rede, con una clasificación de destremaos perfiles de les muyeres con un asitiamentu protagonícu na escena musical de la ciudá. La *segunda fase* básase na creación del sitiú web y la organización per filtros facilitando l'accesu a la información, l'usu de les redes sociales y l'espardimientu per aciu de la prensa pa facer llegar el proyeutu a la mayor cantidá posible de xente. Asina mesmo, la *tercer y última fase* del proyeutu val de complementaria a la segunda, porque trátase d'enseñar al públicu la vida musical de les muyeres de la ciudá pente medies d'alcuentros, alderiques y conciertos que se fagan en marcu de la mesma. Vamos entamar cronolóxicamente, esplicando la primer fase del proyeutu y les sos conclusiones, asoleyaes agora na web¹ creada pal so espardimientu. Darréu, esplicaremos los alcuentros sonoros, conciertos y alcuentros con productores y reproductores musicales, dende la so conceición y oxetivos orixinales hasta'l momentu de llevalos a cabu.

2. CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN EN XIXÓN

La primer aición de «Pa Sonar Iguales» ye afitar un inventariú de muyeres que participaron y participen con una conciencia de xéneru y de mou

¹ FemLab Cantábricu: «Pa Sonar Iguales» <https://femlabcantabrico.org/parasonariguales/> [consultada per última vez el 29 de mayu de 2018].

protagónicu nes músiques llocales ente 1992 y 2017. La base de datos, abierta entá a amestadures futures na web de Femlab Cantábricu, cunta na actualidá con 45 entraes pa la ciudá de Xixón y 12 pa la de Santander.

Pal casu de la capital cántabra, estes cifres amuesen cómo los sonces sofitos institucionales, la falta de sales y la imposibilidá de desendolcar determinaos proyeutos musicales obliga a delles artistes a salir hacia otros territorios.

En Xixón fiximos entrevistes que van asoleyase escrites, en formatu audio o vídeo na web, onde se-yos entrugó a les participantes sobre'l so trabayu na música y les sos esperiencies na escena musical xixonesa, de manera que'l tema de xéneru revelábase como tresversal a tol so llabor musical.

En Xixón, ciudá con un pasáu musical cercanu y con nome propiu como ye'l «Xixón Sound», a la problemática de xéneru axúntase-y otra de calter ilegal y más actual que cinca a tolos músicos asturianos: la Llei d'Espectáculos del Principáu d'Asturies, que namái dexa facer conciertos a los llocales con llicencia de café-conciertu. Esta llei supunxo más d'una multa pa los llocales de conciertos habituales de la ciudá, lo que foi reflexándose na disminución dulces de la so vida musical, sobre manera en comparanza col florecimientu del final del sieglu pasáu. Dende les instituciones culturales de la ciudá asturiana promuévense apuestas culturales musicales que permitieron que les muyeres entren na vida musical de la ciudá, aunque sigue ensin haber una paridá en rellación a los homes, acentuada según qué xéneros musicales, instrumentos o roles nel procesu creativu de la música.

L'inventariu de Xixón, como yá se comentó, dispón de 45 entraes, perfiles de muyeres na música de la ciudá. Dientro del mesmu fixéronse perfiles definíos con una cronoloxía de participación musical, edá y xéneru musical. D'esta miente, podemos ver que d'estes 45 entraes hai 8 referies a muyeres na música clásica, 4 a muyeres nel jazz, 4 dedicaes al punk-garaxe, 20 muyeres nel pop-rock (el xéneru más inclusivu), 7 cantautores, 2 raperes y 2 DJ dedicaes a la música electrónica. Hai interaición ente los xéneros, yá qu'hai muyeres que comparten la so actividá ente'l jazz y la música clásica, el punk y el pop-rock ya inclusive la música clásica y el pop-rock (na vertiente más *heavy* del mesmu). En cuantes al rol de la muyer na música, la investigación esclaria qu'hai un güecu importante nel ámbitu de la producción y xestión musical, porque namái atopamos a 5 productores na ciudá, frente a la cifra de 26 muyeres cantantes, 18 instrumentistes que se dediquen solo al instrumentu (ente elles dos tán dedicaes a la música electrónica) y 12 muyeres que canten y amás manexen un instrumentu.

Na música folk vemos la franxa de más edá y na música punk la más moza, siguida poles cantautores. El jazz ta representáu por muyeres d'ente 30 y 45 años,

lo mesmo que la electrónica, y nel pop-rock y la música clásica académica vemos un rangu enforma más grande, dende los 24 años a los 55.

No que se refier a l'autoría de la música interpretada, atopámosnos con qu'estes muyeres son na so mayor parte autores, a nun ser nel ámbitu de la música clásica, onde namái alcontramos el casu de 1 compositora; nel jazz tenemos 2 compositores y nel folk 4. Trátase en tolos casos de xéneros onde se da davezu una mayoría d'arreglistes de los dos xéneros, pero magar ello, la minoría de compositores muyeres nos mesmos llega a ser esmolecedora.

Les conclusiones a les que llegamos encontándonos nestos datos y nel conténu de les entrevistes en procesu de publicación son variaes, pero converxen toes en que les dinámiques sociales qu'encadarmen el panorama musical de la ciudá son patriarcales, como pasa en tantos otros ámbitos y en tantes otres partes del mundu. Sicasí, anque existen puntos de resistencia y conciencia feminista que busquen la crítica y l'autocrítica de contino pa camudar los problemes derivaos de los estereotipos de xéneru na música, ello nun quita pa que se dean roces y amarraces, resistencies diaries a les que qu'han enfrenbase les muyeres.

Los roles de xéneru cinquen tanto a muyeres como a homes de cualquier clas social, y condicionen, por exemplu, que nun s'alcuentren en xeneral referentes na música de cualquier tipu.

La pergrán autoesixencia que les caracteriza, fai que munches muyeres nun se consideren músiques o profesionales anque lleven años tocando en direutu y grabando'l so trabayu, porque nun-yos abulta que tean lo bastante especializaes. Referise a la so falta de deprendizaxe téunicu musical o de virtuosismu ye daqué común.

Bien de veces esplíquense roces, pallabres, negociaciones diaries y direutes que formen parte del día a día de les músiques en munchos casos. Estos roces amenorguen na música clásica, pero namái nes instrumentistes, porque la compositora entrevistada diz tener experimentao munchos d'esos alcontronazos.

N'enforma casos, les muyeres entrevistaes nun perciben estes desigualdaes como parte d'unes dinámiques patriarcales: afirman que se decaten perfectamente de qu'hai menos muyeres en dellos ámbitos, pero nun atopan razones. Curiosamente, toles muyeres que comentaron esti tema asítiense nel ámbitu del jazz, lo que demuestra que por sí mesmes enxamás alcontraron enzancos sinón, polo contrario, sofitos. Pero non referentes.

Igualmente, munches muyeres dicen tenese atopao con daqué paternalismu a la hora de ser percibíes como muyeres compositores o instrumentistes, con roles de más poder.

Ye bien aquello comprobar que la profesión d'educadora o docente musical ye dalgo común no que se refier a la música, frente a la esmolecedora minoría de xestores/productores. Anque tamién la precaria situación de los músicos profesionales tien daqué que ver nesta contraposición, porque la docencia ye una de les actividaes más socorries pa poder vivir de la música; munches de les muyeres entrevistaes (sobre too nel ámbitu de la música clásica) desdixen la so faceta de concertistes pa dedicase dafechu a la educación musical.

En cuantes a la escena musical na ciudá, fábase polo regular del fuerte movimientu musical de Xixón, anque nos ámbitos del pop-rock, punk, jazz y rap, percíbese que nestos caberos años hubo un baxón d'actividaes per parte de la hostelería xixonesa y de les sos instituciones municipales pero non na música clásica y el folk.

3. ALCUENTROS SONOROS EN XIXÓN: 3 DE PAYARES NES TERMES ROMANES D'EL CAMPU VALDÉS

Los alcuentros sonoros foron pensaos pa facer más dinámica la presentación de les conclusiones de la investigación, de mou que formaren parte de los mesmos tanto les investigadores y los y les representantes de caún de los espacios críticos de les dos ciudaes (La Manzorga en Xixón) como delles de les protagonistes, con actuaciones musicales y col so testimoni u propiu. Caún de los espacios entamó l'actu en marcu de les dos ciudaes, tanto nel espaciu mesmu como emplegando dalgún de los recursos ufiertaos poles instituciones públiques implicaes –la Fundación Municipal de Cultura nesti casu–. Los dos alcuentros destremáronse ente ellos, adautándose a los distintos medios, tiempu y espaciu col que caún de los organizadores contaba.

El 3 de payares foi'l día escoyíu pa facer l'alcuentru en Xixón. La Fundación Municipal de Cultura punxo a disposición de La Manzorga dellos espacios municipales pa la realización del proyeutu y escoyéronse Les Termes por dellos motivos: trátase d'un llugar poco corriente pa la celebración d'actos culturales pero, según se dio anuncia dende la Fundación, ye un sitiu que más d'una vez foi consideráu p'actos municipales de muncha fondura. Trátase tamién d'un llugar d'importancia histórica na ciudá de Xixón, de fechu ye un muséu onde podemos visitar Les Termes, polo que foi escoyíu pola tresgresión que suponía alcontrar la presentación d'un proyeutu de visibilización feminista y non mestu nun espaciu históricu, cuando la Historia nun tien nenguna d'estes carauterístiques. Arriendes d'ello, dientro del

muséu cedióse una zona con aforu llendáu pero daqué superior al del restu del muséu, pensada pa la visión d'un pequenu audiovisual al entamu les visites, con una lluz un pocoñín más intensa que nel restu del llocal, pero que caltenía un ambiente cercanu ya íntimu, lo que yera interesante p'amosar les conclusiones nun ambiente acionáu, onde tanto asistentes como artistes se sintieren lo bastante a gustu como pa escuchar y ufrir lo que camentaren necesario pa la presentación.

Llueu d'escoyíu l'asitiamientu, procedió a escoyese les artistes que podíen afa-yase al mesmu representando una amuesa de les intérpretes de la ciudá. Fíxose una llista y esbillóse d'ella a Sofía Fernández, col so proyeutu de canción d'autora al arpa, Lea Poldo; y a l'actriz y cantante lírica Paula Mata a dúu con Cristina Montull, pianista catalana de jazz asitiada en Xixón. Estes tres artistes fadríen dos pequeñes actuaciones de diez a quince minutos caúna, que valdría como descansu pal públicu dempués de la presentación teórica de les conclusiones. Pa da-y entá más conteníu a esta esposición, pensóse n'otra intervención más, non puramente musical o teórica, sinón d'una persona que pudiere falar de les sos esperiencias de mou entreteníu y venceyáu a les conclusiones de la investigación. La doctora en Musicoloxía Sara Muñiz, arriendes de violista clásica y compositora d'arreglos y música electrónica, formó entós parte del acontecimentu como una de les intérpretes entrevistaes y parte de la base de datos, con formación non sólo d'autora sinón tamién musicolóxica. La so participación na presentación del actu foi fundamental, llueu de poner puntu a la esposición de les conclusiones, porque presentó les sos esperiencias como muyer y música participante nel movimientu del «Xixón Sound» nes sos caberes xeres d'a principios de los dos mil. Cola intervención de Sara Muñiz los asistentes pudieron escuchar en direutu y tener contautu con una intérprete con munchu recorriu na escena xixonesa, con participación en grupos de muyeres y ensin muyeres, amás d'una fonda formación en materia de xéneru. Completóse tamién l'aforu de la sala, con dalgunos de los presentes de pies, cumpliendo enforma la premisa d'espardimientu d'esta parte del proyeutu.

4. ALCUENTRU DE PRODUCTORES: IO DE PAYARES

Como parte de la lóxica de muestra de la vida musical de la ciudá, el proyeutu inicial contempla esti alcuentru en Xixón de muyeres productores musicales sobro'l papel d'éstes na xestión y puesta en valor de les músiques feches por muyeres. La idea foi desendolcar una presentación fluyida de dalgunes de les muyeres que tuvieren esti papel en dambes ciudaes, en forma de colokuu o

mesa redonda, cola posibilidá d'abrir les rempuetes al públicu y con una persona que fixere de moderadora. Fadriase nel espaciu de La Manzorga en Xixón, el día 10 de payares, ente la presentación del proyeutu y el primer conciertu (tituláu «Con-ciertes Llocales»).

L'alcuentru supunxo una serie de torgues a la hora d'escoyer a les muyeres que pudieren participar nél. La primera de toes, y quiciabes la más importante, foi'l curtiu númberu de productores que se pudieron atopar nes dos ciudaes. En Xixón namái había cuatro perfiles (cinco, si cuntamos el d'una rapaza desaparecida en 2016), y en Santander unu. Ente estos cinco perfiles, amás, malapenes había asemeyos: si yá'l términu «producción musical» ye abegosu de finxar, la so personificación en muyeres de profesionalizaciones tan destremaes volviólu entá más enguedeyosu. A lo cabero, el determín foi invitar al alcuentru a dos de los perfiles de Xixón y al perfil de Santander, anque se tratare de tres muyeres mui estremaes ente sí, buscando arriquecer al públicu asistente cola variedá de paeceres que podía xenerar esti aconteyamientu.

Laura Pire y Uge Pañeda foron les artistes xixoneses presentaes, rellacionaes dambes col mundu de la producción de la música electrónica. Nel casu de Laura, como una forma inevitable de presentar el so trabayu, porque nel ámbitu del xéneru electrónicu fai falta daqué conocimientu básicu de producción de soníu; y nel casu d'Uge, como un mediu de producción de la so propia música y un mediu de vida como productora de soníu *freelance* d'otros grupos o solistes que pidan los sos servicios. Asina mesmo, Marta Salmón foi la empresaria santanderrina qu'esplícó otra de les facetes de la producción musical, la xestión d'espacios pa la música, nel so casu llocales d'ensayu, necesarios pa la creación y el movimientu d'artistes na ciudá. Los sos tres perfiles completos puen alcontrase na base de datos asoleyada en llinia.

Caúna d'elles presentó'l so trabayu y les sos esperiencies nel mundu de la producción musical onde, por delles razones derivaes de la configuración de los roles de xéneru na nuesa sociedá, atopámonos con un porcentax llaceriosamente minoritariu de muyeres. Esti alcuentru nun consistió namái en visibilizar el trabayu de les muyeres ponentes, sinón tamién en fomentar el diálogu: animóse a los y les asistentes a entrugar, proponer, duldar; a espresase pa poder facer d'ello un intercambéu dinámicu d'u poder sacar conclusiones ya idees en llimpio.

Les entruques de la moderadora plantegáronse dende tres ámbitos: les razones poles que les entrevistaes creyíen qu'esistía esta desigualdá nidia nel mundu de la producción y xestión musical; los referentes de les ponentes a la hora d'escoyer la so profesión o rol de productores; y la so opinión sobro les responsabilidaes de

productores, xestores, programadores al organizar conciertos, festivales y dar puxu a la música nes ciudaes. D'estes entrugues y otres tantes cuestionones que surdieron ente'l públicu, como l'alderique sobre'l poder de decisión de les muyeres relativu al so asitiamientu o papel na música, pudieron derivase estes conclusiones:

- Les tres entrevistaes coincidieron en que les razones poles que nun esiste una presencia puxante de muyeres nel mundu de la producción son que, tradicionalmente, ye ésti un asitiamientu de poder venceyáu a los homes, con posibles económicos polo xeneral, que nun banció hacia les muyeres porque ye un rol sexualizáu y oxetivizáu, que da como resultes que nun se-yos dean responsabilidaes reconocíes nin de valir al so trabayu. Derívase automáticamente al xéneru femenín como irracional, con menos capacidá pa la composición musical y pa cualesquier clas d'entamu, por tener un cuerpu. Laura Pire comenta delles anéudotes nes que pon de manifestu cómo, al escoyer una ropa provocativo, dúldase de que sía propia l'autoría y producción de los sos temes. Uge Pañeda esplica cómo, peles sos carauterístiques físiques (ye una muyer alta y corporente), nunca tuvo qu'enfrentase a nenguna clas d'amedranamientu, pero violu y conociólu en muyeres averaes a ella. Marta Salmón cuenta cómo enxamás nun sintió tampoco, lo mesmo qu'Uge, nengún tipu de discriminación por ser empresaria, pero sí-y llama l'atención la curtia presencia femenina nestos campos.
- Sobro los referentes de caúna d'elles, espliquen como tanto la producción como la xestión respuesten a una necesidá: lo mesmo d'edición de la propia música nel ámbitu de la electrónica, porque d'esta miente hai un control total sobre la música creada, como de ñeru empresarial na ciudá de Santander, onde les instituciones públiques nun ponen munchu procuru nel texú cultural y les infraestructures necesaries pa la creación musical son minoritaries o curtiamente algamables.
- Ún de los temes constantes nel alcuentru ye'l problema de la puesta en valir del trabayu de les muyeres, y sobre too cómo esti se reflexa en roces de contino colos téunicos de soníu nos direutos. Cuéntense dalgunos casos, inclusive dende'l públicu, onde queda claro enforma cómo hai un sotestu implícitu nel que les muyeres «nun controlen»: nun disponen de bases teóriques o práutiques sobre téunicos de soníu o acústica y, darréu d'ello, nun puen encargase d'esta faceta nos sos direutos o, si intenten facelo, son siempre puestas en dulda.

- No referió a la responsabilidad de los agentes de producción musical sobre la curiosa presencia femenina en directos, constátase este hecho tanto por parte de los artistas, que asistieron a dichos festivales con esta problemática, como por parte de Marta, que ve una diferencia desconocida entre la cantidad de hombres inscritos en los locales en relación a mujeres. El alderique sobre las responsabilidades no recae únicamente en las instituciones culturales, también en los y en las promotores de conciertos, lo mismo que en el público. La conclusión más importante sobre este tema es que la responsabilidad tiene que ser compartida por todos los agentes culturales, y por ello falta una base educativa bien contada, que eduque socialmente a los individuos para ser responsables de las desigualdades que predisponen la existencia de roles de género.
- A lo cabero'l coloquiú abrióse discutiniu dende'l públicu sobre'l poder de decisión de las mujeres en relación a la su presencia na música: ¿El rol femenín ye una imposición tan fuerte que nun consiente actuar a las mujeres a la escontra de lo afitao o ta nel so poder el determinu personal y políticu de dir en contra d'estes esixencies de género y camudar lo afitao? Si nun hai un enfotu de camudamientu na mayoría las mujeres, ¿ye llexítimu y feminista buscar la educación na que sí se quiera un cambéu? Les conclusiones d'esti alderique son delles: que la imposición del rol femenín ye, la mayor parte las veces, dalgo implícitu y de lo que nun nos decatamos, polo que, davezu, faise mui abegosa una reacción a la so escontra, porque nun se prohíbe la participación de las mujeres en dichos ámbitos de forma clara nin consciente en bien de casos. También, que la existencia de roles de género (auto)impuestos busca desanicar la variedá imponiendo un modelu natural, universal y únicu cuando, de xuru, esta diversidá esiste, acordies cola pluralidá d'orixenes y situaciones personales de cada individuu, sía muyer o home. Nun reconocer o desaparecer esta pluralidá ye un fechu opresor del individuu, que torga la realización dafechu del mesmu, una mena d'alienación. La constatación d'estos dos fechos fai que nos decatemos de que les dinámiques de roces que desurden nel ámbitu musical nun son úniques ya intresferibles del mesmu, sinón que se dan en tolos niveles na sociedá occidental actual. D'esta miente, sí esiste un acondicionamientu pa los roles femeninos pasivos y non téunicos, que s'alvierte tanto nesta dixebra de números ente mujeres y homes productores y xestores culturales, como na cantidá de mujeres invisibilizaes na historia de la música, razón principal pola qu'esti proyeutu esiste.

5. CON-CIERTES LLOCALES: 17 DE PAYARES EN LA MANZORGA (XIXÓN)

L'oxetivu principal de les *Con-ciertes* ye l'amuesa de la vida musical femenina de la ciudá. La música tien que sonar, por eso los dos espacios críticos de Santander y Xixón acueyen a mediaos de payares dos espectáculos con, polo menos, dos muyeres músiques contemporanees. Los conciertos foron cercanos nel tiempu, pero nun se fixeron al empar, de mou que puidere haber asistentes pa les dos propuestas. Decidióse tamién que tocaren en cada ciudá un grupu o solista d'ellí y otra de fuera, p'aumentar l'interés del acontecimientu trayendo a una artista o artistes poco conocíos. D'esta manera podríamos ayudar entá más al espardimientu del proyeutu y aportar más al panorama musical organizando un conciertu con muyeres como protagonistes.

El 17 de payares celebróse en La Manzorga de Xixón la con-cierta llocal con Latxusma, grupu xixonés de «cabaré urbanu» como elles mesmes se definen, ya Inés Fonseca, cantautora santanderina de llarga xera, con ocho discos grabaos; los dos proyeutos son reivindicativos col papel de la muyer en cualquier ámbitu, y sobre manera del so asitiamientu nel mundu de la música. En Xixón, l'asistencia foi mediada pero cercana sobre too al círculu cultural de La Manzorga.

6. ALCUENTRU DE LLOCUTORES DE RADIO: 4 D'AVIENTU

Cuando s'organizó l'alcuentru de productores quedó clara la curtia presencia de les mesmes nes dos ciudaes, polo que se pensó darréu nuna alternativa viable por si nun podía ser posible la xunta de dalgunes de les productores de cada ciudá. Asina, llegó a concebise un aconceyamientu asemeyáu, pero con otru co-leutivu de muyeres rellacionaes non tanto cola creación musical sinón más bien col espardimientu y creación de significaos alreduro de la mesma, como son les llocutores de radio. De mano, tanto nel ámbitu de les dos ciudaes como teniendo en cuenta'l restu la Península, la organización pensó en munchos nomes de muyer reconocíos na radio. Poro, podríamos camentar que nun fai falta una reivindicación nesti ámbitu porque ¿ónde cabría la visibilización d'una realidá que sí ye acentuada coloquialmente? Pero la llectura de tres artículos² de procedencia

² Silvia Espinosa i Mirabet (2010): «Las primeras locutoras y la historia de la radio. El caso de Cataluña, 1924-1939». [<http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer31-06-espino.pdf>]; Montserrat Minobis (2009): «La radio tiene nombre de muyer» [<http://www.muyeresenred.net/spip.php?article1578>]; Rubén Rodríguez (2017): *El Confidencial Online*, «Las voces y los programas que cambiaron la historia

destremada (dos son de calter académicu y el terceru ye periodísticu), pero con rrellación al mundu de la radio y a les muyeres na historia d'esti mediu, punxo de manifestu la necesidá d'esti alcuentru. Nos dos artículos académicos fábase de cómo a la hora de trazar una historia de la radio n'España, oriéllense mui a menudo les voces femenines, inclusive mesmamente nel casu de tratase de guionistes o direutores de programes. L'artículu asoleyáu n'*El Confidencial*, da bona fe d'esti fechu: de los más de 15 nomes detrás de «Las voces y los programas que cambiaron la historia de la radio española», publicáu'l Día de la Radio (13 de febreru), namái cuatro son nomes de muyer y ente elles –sí se fala de muchos homes con esta función– nun hai nenguna muyer direutora o guionista, solo llocutores. L'artículu fala de cómo la radio ye un mediu que «siempre tuvo ehí», de fondu, na cotidianidá; del mesmu mou, nel artículu de Montserrat Minobis, la radio ye un mediu con programación pensada, por alzo, pal so públicu mayoritario: les ames de casa, muyeres de mediana o mayor edá qu'ocupen el so tiempu na casa, ámbitu priváu. ¿Por qué entós, si «la radio tien nome de muyer», como argumenta Minobis nel so artículu, nun se tienen en cuenta nomes femeninos nes grandes histories de la radio? Esta cuestión foi ún de los temas a tratar nel alderique del que falamos.

D'esta miente, paeciónos importante'l papel de muyeres dedicaes a la radio, non sólo pola presencia de continuo dende la so llegada al ámbitu priváu, sinón tamién como un mediu que constrúi y crea significáu alreod de la música de la ciudá. Tamién, como nel alcuentru anterior, buscóse fomentar el diálogu, animando a los y les asistentes a entruugar, proponer, duldar; pa poder facer d'ello un intercambéu dinámicu. L'alcuentru fadríase'l 4 d'avientu nel Centru de Cultura Antiguu Institutu, otru de los llugares ufiertaos pola Fundación Municipal de Cultura y el Taller de Músicos, departamentu musical de la Fundación y antigua Universidá Popular de Xixón.

Al tratase d'un llunes, día ente selmana, nun foi posible contar con santanderines nel programa, anque nel entamu del alcuentru falóse de la radio en Santander gracias a l'aportación de Pilar Ruiz González. Les participantes nel actu fueron Sofía Fernández, artista polifacética y direutora del programa «Historias de Mar y Ciudá» en Radio Kras; Ana María Castaño, activa y dedicada política na ciudá y parte del nuedu inicial de Radio Kras, radio llibre onde lleva faciendo dellos programes a lo llargo de más de quince años; y Alicia

de la radio española». [https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/comunicacion/2017-02-13/historia-radio-espanola-locutores-programes-historicos_1330665/#0].

Álvarez, música, periodista y escritora por vocación, que trabaya anguaño na Cadena SER de Xixón.

Les protagonistes d'esti alcuentru entamaron presentando'l so recorriu profesional y la so rellación cola radio: otra vuelta, como nel Alcuentru de Productores, tratábase de tres perfiles destremaos d'afechu. Nesti casu, les tres fueron o son na actualidá llocutores, anque'l grau de profesionalidá varia d'unes a otres. En primer llugar, Ana Castaño yá nun exercía como llocutora, si bien foi una de les persones fundadores de la radio llibre Radio Kras, participando na mesma colos programes dende los años 80 hasta l'año 2010. Sofía Fernández tien, dende hai casi un añu, un programa propiu na mesma radio llibre de la ciudá, onde prepara cada xueves un conteníu propiu según los sos intereses, con invitaos y temas variaos alreduro del títulu del so espaciu: «Historias de Mar y Ciudá». Alicia Álvarez, sicasí, ye de profesión (y vocación) periodista, llevando na Cadena SER un programa d'actualidá de la ciudá de Xixón, onde cuenta noticies llocales. Amás, tanto Alicia como Sofía son intérpretes musicales, caúna colos sos proyeutos propios. Con estos tres perfiles, abordáronse destremaes temátiques sobre la radio en Xixón y la música na radio. De tol alcuentru pudieron sacase les siguientes conclusiones:

- Pa les tres, la radio y la música son indivisibles: creen los programes emplegando la música como encadarmadora y filu conductor, como parte del ociu y del soníu de la radio. Venceyen la radio y la música de forma natural poles sos esperiencias dende mui pequeños cola radio, ye un mediu qu'amiesta la música nes sos dinámiques. Nel alcuentru cítense delles anéudotes qu'exemplifiquen esta conceición.
- En cuantes a la radio en Xixón, falóse de la radio llibre Radio Kras y de cómo la escena musical xixonesa se reflexa na radio. La creación de Radio Kras (esti nome ye l'acrónimu de Kolectivu Radiofónicu Asturianu), radio llibre que dexa espaciu a quien quiera compromete-se con un programa propiu y de conteníu abiertu, asocióse a una corriente de pensamientu d'izquierdes que buscaba la crítica social a lo estableció, nun momentu de sopelexamientu políticu de los años ochenta. La música xixonesa nos años noventa, arcu temporal qu'abarca esti trabayu, alcuentra un mou d'espardimientu nesta radio. Los grupos danse a conocer na ciudá al traviés de la mesma, porque trátase d'un mediu alternativu, mui acordies colos ideales de música independiente de la escena del «Xixón Sound». Ana comenta, na

so experiencia d'aquellos años, cómo la música que se pinchaba nos programes diba acordies colos ideales d'izquierdes y antisistema de la radio, y emplegábase mesmamente a mou de sátira (usando cantares de copla asociaos al réxime franquista en programes feministes o constatarios, por poner un casu). La música valía d'articuladora de los temas de los programes y tamién pa facer más entretenida la escucha. En cuantes a los programes más actuales, como puen ser los d'Alicia o Sofía, la música emplégase de mou asemeyáu, pero la escoyeta de los temas ye dalgo distinto. Alicia escueye música xixonesa, asturiana, actual o non tan presente, pa presentar les noticias llocales. Sofía, pela cueta, elixe temas acordies colos sos recitaos de poemas vanguardistes, música daqué más inalgamable al gran públicu pero a xuegu col so interés personal en soníos y temátiques alternatives qu'esixen una escucha abierta a los sos oyentes.

- La escena de Xixón percíbenla de mou asemeyáu les dos intérpretes invitaes: anguaño la escena nun tien la mesma intensidá que nos años noventa, anque Xixón sigue siendo una ciudá de cultura musical activa.
- Les tres mueres perciben que'l mundu musical sigue siendo un mundu bultablemente masculín, hai una conciencia de los problemas del mundu musical y de l'asociación del cuerpu a la muyer y a lo públicu como una torga pa la profesionalización. Tamién queda perclara la conciencia de que'l patriarcáu cinca homes y mueres al empar. Alicia comenta, amás, que nel ámbitu periodísticu hai munches mueres profesionales dende la Universidá, y qu'ello fai que sía un mundu onde haya muchos avances a nivel d'igualdá d'oportunidaes y valoración.
- Existe un beneficiu importante a la hora d'asumir el rol de llocutores pa les entrevistaes: el crear un programa de radio val-yos pa decatare de la so propia voz. Les tres comenten cómo-yos chocó sentise a sí mesmes per primer vez, y cómo'l poder construir un discursu propiu y una comodidá a la hora de falar en públicu foi una gran ufierta pa la so vida cotidiana y profesional. Ana Castaño explica cómo eso la ayuda güei nel entornu políticu; Sofía y Alicia nel musical. Una intervención d'otra muyer del públicu recalca la importancia de tener una voz propia a la hora d'espresar les opiniones, porque les mueres tán, polo xeneral, venceyaes al ámbitu priváu. La consecuencia d'esto ye qu'a una muyer cuésta-y más asoleyar les sos opiniones en públicu, al contrariu qu'a un home corriente.

- El públicu participa nel alcuentru con delles entrugues. La primera d'elles trata'l tema de la censura nos medios de comunicación: cómo vivieron esto les muyeres del alcuentru. Lo mesmo Sofia qu'Ana nun se ven ataes por nengún tipu de censura al participar nuna radio independiente. Alicia, sicasí, fala sobro daqué autocensura nes radios mayoritarias; nun conoz nengún exemplu cercanu d'una censura impuesta por empreses o instituciones pero sí almite qu'hai una contención y delles normes non escrites a la hora d'esplicar los programes. El tema empobina hacia la radio d'anguaño, con un batifondu d'opiniones asoleyaes ensin cortes de nengún tipu peles redes sociales y munchos usuarios que descarguen opiniones poco populares o inclusive porcaces y ofensibles a través d'elles. P'Alicia ye una aición que deriva de los tiempos de crisis que cuerren y d'esa autocensura de continuo nel discutiniu públicu y la prensa, arriendes d'una cuestión en rellación cola seguranza del anonimatu que pue atopase nes redes sociales.
- Otra de les participaciones del públicu abrió l'alderique sobre l'ameyoramientu o non de la igualdá de derechos de les muyeres nos caberos 10 años. Na mesa coincidióse en qu'esiste una meyora clara hacia la igualdá, aunque se caltienen entá permunchos «micromachismos» (situaciones cotidianes onde s'alvierte, implícita, una misoxinia y una superioridá del home frente a la muyer) y llugares onde profesionalmente les muyeres nun son consideraes igual de válides, como la radio. Pa ilustrar esta última cuestión falóse d'ún artículu d'*El Confidencial* citáu enantes. Tamién, p'amosar que sí existe una meyora en cuestión d'igualdá, comentóse una anéudota qu'Alicia vive cola so fía, qu'estudia anguaño temes d'historia y que queda clisada al saber que na Edá Media les muyeres nun podíen ser médiques. Toes coinciden en da-y a esti fechu una interpretación positiva, porque ye una señal de cambéu que les nueves xeneraciones reaicionen d'esta manera énte'l pasáu primíu de les muyeres.
- La última participación del públicu consistió n'apurir datos sobre muyeres en distintos planos como'l deporte o la direición de películes, aparentemente n'alza. Dende la mesa, esta ufierta retrucóse dafechu, siendo l'argumentu de les ponentes que nun se trata de cantidá de muyeres en determinaos ámbitos, sinón que la igualdá cubre tolos planos y tenemos qu'aceutar la pluralidá ensin prexucios pa llegar a ella. Mentanto esto nun apuerte, nun se llogrará una igualdá de derechos y oportunidaes total.

7. CONCIERTU «SONAMOS IGUALES»: 9 D'AVIENTU NEL CENTRU DE CULTURA ANTIGUU INSTITUTU

El concierto «Sonamos Iguales» foi camentáu como un fin de fiesta onde, sobre manera, les protagonistes fueren les intérpretes escoyíes pal concierto. Pa ello seleicionáronse dos artistes relevantes de caúna de les ciudades: dende Santander llegaron Repión y Mala Hierba, dos grupos debutantes con pesu nacional y aniciu na ciudá, y pela parte xixonesa, actuaron Fee Reega y Pauline en la Playa, esto ye, una cantautora de relevancia recién y un grupu bien afitáu y d'importancia na ciudá, respetivamente. Ente caúna de les actuaciones planificóse una pequeña entrevista a les artistes, de manera que pudieren comentar la so experiencia como intérpretes y falar del so trabayu o proyeutos más recién. Les entruques nun trataben nidiamente sobre cuestiones o roces rellacionaos col xéneru y la música, anque sí se-yos entrugó sobre'l so paecer en rellación al «Pa Sonar Iguales», arriendes de sobre la so relevancia. D'esta miente, quedaba al determináu de les entrevistaes tratar o non la so postura sobre la problemática de xéneru na música, anque como participantes nel proyeutu asumíase'l so asitiamentu al respetive, mui en particular sobre la visibilización.

Escoyóse'l Centru de Cultura Antiguu Institutu sobre too pola disponibilidad de les sos sales, que son amás d'alministración pública, pudiendo entós fixase la entrada llibre hasta enllenar aforu, mui acondada pa esta clas de proyeutos de mena divulgativa nos que la so finalidá cimera ye algamar al mayor públicu posible. L'aforu completóse, cumpliendo asina col oxetivu d'espardimientu d'esti broche final.

Les entrevistes a les dos artistes xixoneses foron mui homoxenées; lo mesmo Fee que les hermanes Álvarez (Pauline en la Playa) coincidieron na importancia del proyeutu nel panorama nacional musical, sobre too de cara a les nueves xeneraciones. Tamién coincidieron en contar con perbones esperiencies y pocos roces rellacionaos col xéneru nes sos respetives carreres, anque reconocen que la problemática esiste y hai munchos casos onde se da una discriminación nel mundu musical pola mor d'ello.

8. PESLLANDO: ¿SONAMOS IGUALES?

La finalidá principal del proyeutu «Pa Sonar Iguales» consistió y consiste en visibilizar a les muyeres músiques de les dos ciudades p'amenorgar l'efectu

que los estereotipos de xéneru producen nel panorama de la ciudá, aunque estos estereotipos varien d'un xéneru musical a otru, o la interpretación vocal a la instrumental. Llevar a discutiniu estes cuestiones sobre la música y la presencia de les muyeres na mesma fai falta pa proponer un análisis críticu sobre la realidá actual y dar pasu a les pluralidaes esistentes. En cuantes al so impautu *de facto*, toles aiciones entamaes tuvieron una asistencia media, sacante'l conciertu últimu, con un algame aproximao de 300 persones en total. Per vía web y redes sociales podemos dicir que ye per onde más s'espardió'l proyeutu, con un algame de 10.000 persones acordies col Google Analytics de la páxina web creada pol FemLab. El proyeutu tuvo, amás, una acoyida perpositiva tanto per parte de les alministraciones públiques y el públicu asistente como peles artistes de la ciudá, qu'en tou momentu foron entusiastes y partícipes, a nun ser un casu que nun quixo participar nel proyeutu por nun tar a gustu cola propuesta.

Ye verdá que'l Principáu d'Asturies averóse munchu nos caberos años a los propósitos d'esti proyeutu en cuantes a visibilización de les muyeres artistes, contando con dellos festivales con esta temática como'l «Muyeres Fest» (Uviéu), que celebró esti añu la so tercer edición; «Sol de Medianueche» (Xixón) en 2017, con una reedición prevista esti añu, y «Elles Fest» (Avilés), cola so primer edición el mes de marzu pasáu. Tamién na programación de los caberos dos años del «Xixón Sound», festival de sonadía nacional que se fai a primeros d'abril na ciudá, planifíquense charles que traten cuestiones sobre la industria musical xixonesa que nun escaecen la cuestión de xéneru no más mínimo. Amás, la presencia femenina na música de la ciudá ye clara y de continuo na investigación. Poro, quiciabes el papel d'esti proyeutu nun foi tan destacáu como pudo tener sío n'otra ciudá con menos participación musical femenina, aunque sí apurrió nueves perspeutives y, dende llueu, la posibilidá de la participación del públicu nos alcuentros y el calter d'apertura al públicu de los mesmos.

Dende un puntu de vista teóricu, ye verdá que'l proyeutu sigue una conceición de la muyer lligada al xéneru femenín, ensin xebrar necesariamente les realidaes tresxéneru femenines, pero sí otres que precisen tamién visibilización y una reivindicación de la so esistencia lo mesmo nel ámbitu musical que nel cotidianu. Al tar venceyáu al territoriu de les ciudaes participantes, foi cuasi imperativo atopar muyeres nacíes na ciudá o na so redolada, si bien alcontramos munchos casos de muyeres europees con importancia na ciudá, pero non muyeres d'otres nacionalidaes extra-continetales. Sedría bien interesante una revisión del proyeutu hacia una tercer fola del feminismu, teoría *queer* incluyida,

señalando muyeres intérpretes musicales d'otres etnies como la xitana, oríxenes como puen ser los africanos o los asiáticos, músicos de xéneru non binariu y otres realidaes invisibilizaes que tamién participen y conformen el territoriu, aunque nun sían nin mucho menos les cares más públiques. D'esta miente, per aciu d'un proyeutu sobre la música na ciudá, podríamos alloñanos d'un esencialismu estructuralista en cuantes a la feminidá y masculinidá pa desmontar les construcciones creaes al rodiu de los roles de xéneru que cinquen a intérpretes, audiencia, productores y reproductores musicales.

No que se refier a la cuestión de los recursos p'algamar los oxetivos, fixo falta una mejor organización de los d'espardimientu que poníen al nostru algame dambos conceyos pa una eficacia más prestamosa nesi ámbitu. Fai falta una bona comunicación ente les asociaciones, coleutivos o espacios de cultura crítica y l'administración pública pa poder llevar a cabu un proyeutu d'esti calibre. Al fin y al cabu, l'interés mayor del mesmu ye que llegue a munches estayes de la población porque trátase d'un proyeutu de calter críticu y abiertu al discutiniu y a la creación de redes.

Ún de los propósitos del FemLab Cantábricu ye esparder los proyeutos venecyaos al mesmu per tola costa del Norte de la península, valiendo d'exemplu tamién p'arramase per tol territoriu español. Amás, el trabayu fechu tien que valir d'encontu pa proyeutos nuevos, investigaciones y alcuentros ente les ciudades y dientro de los nuedos urbanos protagonistas, siguiendo cola so conceición como proyeutu abiertu a alderiques y con un desendolcu de continuo.

LES LLETRES DEL FOLK

Francisco Rodríguez Buznego

Esti artículu ta basáu nuna parte del Trabayu de Fin de Máster del autor, tituláu *El contexto del folk asturiano: letras e instrumentos*, y que pue consultase íntegru nel repositoriu de la Universidá d'Uviéu¹. Nel mesmu pretendese facer un estudiu de les lletres del folk llariegu y la relación d'estes cola música que les acompaña. Tola información equi espuesta ye resultáu d'entrevistes con xente destaco na xénesis d'esti repertoriu, como Xandru Martino, Xosé «Ambás», Boni Pérez, Fernando Álvarez-Balbuena, Rigu Suárez, Ruma Barbero y Fonsu Mielgo, de varies llectures sobre'l folk, tanto a nivel xeneral como na so mena asturiana, y d'un estudiu de los llibretos y vaciáu discográficu de los siguientes grupos: Alienda, ¿Aú?, Balandrán, Beleño, Blima, Boides, Brandal, Brenga Astur, Cerezal, Corquiéu, Cuerría, Degañan's, DRD, Dual (Igor Medio y Lisardo Prieto), Duerna, Felpeyu, Gueta na Fonte, Llan de Cubel, Llangres, Lliberdón, Los Gatos del Fornu, N'Arba, Niundes, Skitarna, Tarañu, Tejedor, Trasgu, Tuenda, Ubiña, Verdasca, Vrienden, Xaréu Folk y Xéliba. L'artículu propón una clasificación de les lletres en tres tipoloxíes: Lletres tradicionales, lletres non tradicionales y lletres escrites *ad hoc*. P'acabar, faigo una esbilla coles temátiques trataes. Que vos preste.

LLETRES TRADICIONALES

Siendo'l folk un xéneru basáu na rellaboración de la música tradicional y popular, ye lóxico qu'amás de sirvise de melodíes d'esta mena tamién faigan usu de textos tradicionales. Los grupos empleguen a estes lletres a través de cancioneros o acudiendo a la tradición oral, sirviéndose d'informantes. Esti ye'l casu de Tuenda, que basa tol so repertoriu en recopilaciones de la tradición oral realizaes

¹ http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/39091/7/TFM_Rodr%C3%ADguezBuznegoFrancisco.pdf

pol so cantante, Xosé Ambás. Según les sos pallabres, el plantegamientu del grupu ye'l siguiente:

La materia prima ye la lletra. Otra cosa son los sets. Otra filosofía que cambia en Tuenda en comparanza con N'Arba y otros formaciones más atlántiques, como Llan de Cubel, ye'l facer un set. N'Arba xuntáremos pieces, cambiáremos de ritmu a otru más cañeru, una muñeira, un saltón, tal... en Tuenda non [...] En Tuenda normalmente cantamos un tema, cuando'l tema ta fechu de dos o tres temas buscamos que seya la mesma temática, la mesma rítmica, el mesmu llugar, el mesmu conceyu...

Alcontramos equí la primer tipoloxía dientro del usu de les lletres: lletres tradicionales cola so respetiva música. Tuenda busca también emplegar l'asturianu propiu de la zona na que se recueye la pieza. Pa esta xera reciben l'ayuda del llingüista Fernando Álvarez-Balbuena, espertu nes distintes variantes dialeutales de la llingua asturiana. Como él mesmu señalaba al respeutu:

Dellos vienen yá na fala, a veces vienen con dalguna cosina en castellán, dalgún versu ente medies. Delles tán en castellán dafechu. Otros simplemente ye: «Vamos escribir esto de manera más o menos normativa», normativa non, porque la norma nun llega a afinar tanto de: «¿Cómo se representa la fala de Tinéu en tal?», entós bueno, digamos qu'hai qu'amañar ehí un sistema de representación coherente y que nun seya diverxente de les normes habituales.

Nesti sen, una práctica sedría la de realizar los arranchos so'l tema tradicional, ensin amestar más melodíes. Hai munches muestres d'esto na producción de Tuenda, como *Danza de Cortés*, recoyida en Quirós, *Xuoves santu*, del repertoriu relixosu tradicional y recopilada nel conceyu Grau, o *El ramu de Suarias*, recoyida a informantes del pueblu del mesmu nome asitiáu nel Valle Baxu de Peñamellera. La forma d'arranchar la música tradicional que desendolca Tuenda ye percaracterística, cola flauta realizando constantemente melodíes que refuercen a la voz y el bouzouki acompañando ya imprimiendo ritmu.

Tamién puen amestase nun mesmu cantar dos pieces tradicionales cola so respetiva música, siendo de nuevu Tuenda un bon exemplu. N'*Aguilando San Xuan* y *Guilandu La Robellada* podemos apreciar dos aguilandos, ún procedente de San Xuan (Ponga) y cantáu polos homes n'Añu Nuevu, y otru de La Robellada (Conceyu d'Onís), entonáu por muyeres el día de Reis. Otra combinación d'esta mena alcontrámosla en *Danzas ayeranas de Murias* y *La Pola*, amiestu de dances del conceyu d'Ayer. Sicasí, sirvise tanto de la lletra como de la música tradicionales ensin amestar modificaciones nun ye la praxis que se fai

davezu nos grupos de folk, yá que suel optase por realizar sets de delles pieces. Un exemplu ye *Danza Salcéu*, de N'Arba, nel que faen xuntanza de tres dances cuya parte vocal correspuéndese con *La Danza Salcéu*, recoyida por Ambás nel conceyu de Grau, a la que se-y amiesten la *Danza del Carmen* y *Danza de Les Vieyes*, dambes procedentes de Mieres y en versión instrumental.

Delles vegaes, estos temas tradicionales puen presentar arranchos previos, fecho pa la so utilización pa otru tipu de repertorios, como pue ser el coral. Felpeyu basó la so versión de *Llevántate, neña* na forma na que yera interpretada polos coros. Cuéntamoslo Ruma Barbero: «Yera por Ígor, que los pas d'Ígor tola vida cantaron en coros. Eso mamólo dende pequeñu, salió bastante repertoriu de coru tradicional». Inspiráronse pa los arranchos nel tema *Hidden Love* del grupu irlandés *Four men and a dog*, qu'apaez nel so discu *Barking mad*, de 1991. Podemos constatar d'esta miente la influencia de la música tradicional irlandesa nel folk asturianu.

Otra modalidá frecuente ye amesta-y a esa música tradicional una pieza compuesta pol grupu, siendo una forma de complementar la canción al gustu del mesmu. En *Danza Santana*, de Llan de Cubel, podemos aprecialo, con una danza perespardida per tol llitoral asturianu. El grupu realizó la so adaptación en base a la versión de Cuideiru, que dependieron de l'asociación folklórica Avante Cuideiru. Caltienen el ritmu orixinal, si bien tradicionalmente ye más rápida y les pauses tán allugaes de distinta forma. A la metá del tema amiesten una breve xiga compuesta por ellos. N'Arba tamién dexa muestra d'esti procedimientu en *El cura ta malu*, danza recopilada nel conceyu de Grau a la que-y axunten dos saltones ideaos por miembros de la formación: *Saltón del cura*, dempués de la primer estrofa, y *Saltón de Gabi*. Al mesmu tiempu, vemos cómo se van sumando instrumentos col enfotu de da-y un mayor dinamismu.

Un casu paradigmáticu de la influencia de la música d'otres zones del arcu atlánticu nel folk asturianu alcontramoslu en *De Grau a Concarneau*, au N'Arba nuevamente vuelve a utilizar recopilaciones de folclore del conceyu Grau, constante repetía en toles sos pieces cantaes debíu a que «ye lo que yo dominaba daquella, el mio territoriu», según el propiu Ambás, que nos cuntaba lo siguiente de los sos entamos como etnólogo:

A min lo que m'interesaba yera grabar dalgún cantarucu que cantaba mio güela y una vecina que se llamaba Fina de Cabelarma. Interesábame grabar les melodíes, non pa rescatar patrimoni, pa deprender les melodíes pa yo sacar cola gaita. A lo práctico. Entos mandába-yos: «Oi, cantáime ésta o cantáime tal». Yo taba haciendo trabayu de campu, pero nun lo sabía. Yera un guah.e.

Pa esta pieza válense de *Los xatos pintos*, romance tradicional que canten siguiendo'l sistema bretón *kan ha diskán*, nel que cada nueva estrofa cántase entamando nel últimu versu de la estrofa anterior, coincidiendo los intérpretes. Amás, camudaron llevemente la melodía orixinal acordies al so gustu estéticu. Según Ambás, «N'Arba, influenciaos pola música bretona, esa danza que tenía que ser asina, pa facelo más celta, más tal, arranchámoslo asina». Finen el cantar con una composición propia, inspirada nos ritmos bretones.

Les dos modalidaes anteriores puen combinase, axuntándo-y a una lletra tradicional cola so correspondiente melodía otres pieces de la tradición asturiana y compuestes pol grupu. Exemplu d'esto ye *El vieyu*, obra de Felpeyu. La so estructura xira alrodiu d'*Anda diciendo to padre*, melodía grabada por Ramón García Tuero «El Gaiteru Lliberdón». Pa completar el conxuntu, fícieron una composición curtia qu'asitiaron a metá de la duración del mesmu, el *Pasucáis de Don Chimpón*, a imitación de los pasucáis populares. Rematáronlu con la *Xota de la Veiga*, una pieza proveniente del conceyu Degaña.

Nun ceñise únicamente a una sola lletra, sinón emplegar varies dientro d'un mesmu tema tamién ye una posibilidá. Son varies les bandes que fixeron sucesiones de pieces d'un mesmu estilu nel que combinen diferentes testos. Ubiña, nel so cantar *Vaqueirina*, axunten varies cuartetos tradicionales del repertoriu de los vaqueiros d'alzada xunies por un mesmu tema musical. Verdasca, pola so parte, entemecen en *Dances* diferentes bailles de la tradición asturiana (*Al llau del molín*, *Dominganes*, *Viodo* y *La xarra*), pero a diferencia del tema d'Ubiña cada danza ta acompañada de la so correspondiente melodía, enllazando unes con otres a traviés de breves interludios instrumentales.

Sicasí, una torga a la hora d'utilizar testos tradicionales ye que munchos d'ellos llegaron incompletos hasta anguaño, o únicamente fragmentos. Esto nun foi un impedimentu pa dalgunes formaciones folkies, qu'alcontraron soluciones pa esti problema. Una d'elles ye complementar estes estrofes con otres del repertoriu tradicional asturianu. Esto foi realizáu por Blima en *Besu*, por poner un exemplu. Otra práctica ye, «terminar» la lletra a partir de les estrofes conocíes. Ye'l casu nuevamente de Felpeyu, como mos dicía Ruma Barbero: «ye un exerciciu bastante prestosu tamién a la hora de componer, d'una parte tradicional, siguilala». En *Nun quiero coyer la flor* l'encargáu de completar la única estrofa conocía foi Boni Pérez, escritor xixonés que tien escrito lletres pal grupu de pop-rock Los Locos, cuyu cantante y baxista Carlos Redondo yera daquella guitarrista de Felpeyu. La melodía qu'empleguen ye la orixinal arranchada pola banda.

Otra de les canciones na que se valen d'esta práctica ye *Canteros*, basada en *Canteros de Cuadonga*, un cantar tradicional perconociu que cuenta la vida de los canteros que trabayaron na construcción de la basílica de Cuadonga a finales del sieglu XIX y entamos del XX. Felpeyu utilizó la melodía correspondiente al tema arrechada por ellos. D'esta pieza, mui popular como tonada, namái se conserva esta cuarteta:

*Canteros de Cuadonga,
los que baxáis a La Riera:
si queréis beber bon vinu,
cortexar la tabernera.*

Ígor Medio encargóse d'escribir el restu de la lletra, utilizando la cuarteta orixinal como estribillu, si bien solo s'emplega inalterada pal primeru d'ellos, reelaborándola pal restu (son tres estribillos en total). Basóse nel poema *El niño yuntero*, de Miguel Hernández, que trata sobre los xornaleros anónimos, personificaos nun neñu, y quier ser un cantu a la dignidá de los trabayadores, al tiempu qu'una crítica al trabayu infantil. Nesti casu, personifícase nos llabradores de la piedra que vinieron a Asturias pa ganase la vida. Los paralelismos ente dambos textos son evidentes, como demostraremos a continuación colos dos caberos versos de cada lletra:

*Canteros:
¿Quién destorgará a estos homes,
homes como otros cualquiera?
¿Quién acoyerá otros sonos
nesti tiempu, nesta xera?*

*Que sean los asturianos
de bon xeitu, y que se sienta
el son de milenta mazos
retrañendo pal Auseva*

*El niño yuntero:
¿Quién salvará a este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?*

*Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.*

Vimos que munchos textos son recopilaos por mor de trabayu de campu o cancioneros, destacando los de José Hurtado, Baldomero Fernández y sobre too el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, obra d'Eduardo Martínez Torner, siendo emplegáu por munchísimas bandes, como Felpeyu, Llan de Cubel, Blima, Xéliba, o Xaréu Folk, por citar dellos. La tonada tamién nutrió la producción de dalgunes bandes, que basen los sos cantares en perconociés

tonaes, como *Texedora de Bayu*, na que Lliberdón andecha con Horacio Huerta, *Cuando salí de Cabrales*, adaptada por Brenga Astur o Cuerria, *Adiós la mio vaca pinta*, versionada por DRD nel so tema *De Sul.lape*, o *Al pasar per el puertu y Pinchéme con una espina*, del repertoriu de Verdasca.

LLETRES NON TRADICIONALES

La obra de poetas y lliteratos asturianos foi fonte d'inspiración a miembros de la escena folk asturiana pa les sos canciones. Alcontramos a grupos que faen usu de lletres que yá foron escrites ensin l'oxetivu de formar parte d'una canción. Pone-y música a estes creaciones lliteraries presenta inda una mayor dificultá, yá qu'hai qu'adaptar la música a elles, ensin que consten d'una melodía asociada, como sucede coles lletres tradicionales, o la posibilidá de que l'autor s'afaiga a un esquema musical, como ocurre cuando s'encarga una lletra específicamente pa un cantar.

La producción del poeta valdesanu Galo Fernández, tamién conocíu como Padre Galo o Fernán Coronas, foi un referente pa dellos grupos. Llan de Cubel fixo dos cantares con testos suyos. Pa *Rigu Esva* utilizó'l so poema *Queixúmene del Esva*, escritu en 1928, nel qu'una persona conversa col ríu Esva, nel occidente asturianu, y ésti cuenta-y el so esmolecimientu pol futuru d'Asturies y la so llingua. Nel apartáu musical utilicen dos pieces tradicionales: la *Muñeira de L.larón* (Conceyu de Cangas del Narcea), que deprendieron del gaiteru Xuacu Amieva, y *Les tres perrines*, de Xixón. El segundu cantar ye *Durme Nenu* nel qu'empleguen trés melodíes p'acompañar esta añada escrita pol Padre Galo: *Si quies que vaya a vete*, tema procedente d'un cantar del conceyu L.lena qu'alcontraron nos archivos del grupu d'investigación folclórica L'Aniciu, y del que se valen pa musicar el testu; a la metá y al final de la canción superponen dos melodíes, una vaqueirada y un son d'arriba.

Felpeyu punxo-y música a dos poemas d'esti mesmu autor en *Les llágrimes de les cosas*, xuniendo dos obres curties (*Dende la mesma ventana* y *Sunt lacrimae rerum*) de la mesma temática, la decadencia qu'arrodia a Asturies. Canten la prosa de Galo Fernández sobre una melodía perconocida na tradición musical asturiana, *Nel campu ñacen flores*, y finen de forma instrumental con una marcha pa gaita que fixo popular el gaiteru mierense «Xuanín la Villa». Otru poeta musicáu por esta banda foi Pepín de Pría, faciendo usu del so poema *Acordanza* en *La Raitana*, conocíu cantar de la tradición coral asturiana. Precisamente la versión

de Felpeyu basase nos arranchos fechos pa coru, añadiendo la instrumentación propia del folk ya incluyendo un cambiú de ritmu a metá de la canción y pasaxes instrumentales basaos na melodía.

Xunir dos poemas de diferentes escritores tamién ye una posibilidá a tener en cuenta. Xaréu Folk fai emplegu d'esta praxis en *Montañesa-L'Asturies prieta y verde*, valiéndose de dos testos d'autores coetáneos. *Montañesa* escribiólu poeta llaniscu Pablo Ardisana y pa la musica usen una melodía recoyida pol folclorista Fernando de la Puente nel pueblu de Carrea (Conceyu de Degaña). Sigue-y *L'Asturies prieta y verde*, sobre un testu de Manuel Asur, y poniendo-y música con los ramos de Vil.larín y L.leitariegos. Llan de Cubel valse d'otru poema d'Ardisana en *Llonxana*.

Corquiéu, pela so parte, optó por un poema nel que el autor xixonés Enrique García-Rendueles (1880-1950) facía un homenax a la gaita asturiana. Titulen esti canciu *Gaita*, y pesie a qu'apaez nel so segundu discu, *Salía*, foi ún de los primeros temas vocales que fixeron, grabándolu pal discu recopilatoriu *Xeneración Folk*, editáu por L'Aguañaz. Rigu Suárez, gaiteru d'esta formación, almitía que «costó encaxar la lletra», lo qu'amuesa la dificultá de tener qu'adaptase a una lletra yá escrita. La canción, nesti casu ta compuesta íntegramente pol grupu.

Considerando les complicaciones que puen darse a la hora de pone-yos música a estos testos, dalgunos grupos realicen arreglos col enfotu de realizar una meyor adaptación. Brenga Astur fixo una adaptación del poeta asturianu Enrique Pérez na so canción *El glayú d'Arnón*, poniendo-y les melodíes de dos conocíos dances del oriente asturianu: *El pericote* y el *Corri-corri*. Otra pieza na que miembros del grupu adapten un poema pa que cuadre dientro de los sos esquemes musicales ye *Queixúmenes de la braña*, na que dos poemas firmaos por Galo Fernández cantense con música perteneciente a un villancicu, un cantar de boda y una vaqueirada. Pieces toes pertenecientes a la tradición asturiana.

Corquiéu trató de realizar un canciu sobre un poema de Pepín de Pría que versa alrodiu la emigración, titulándola d'igual miente que'l testu del poeta, *Ribesezana*. Sicasí, atoparon dificultaes a la hora de «encaxar» la lletra na música que teníen compuesto, encárgandose de facelo l'escritor ribeseyanu Xandru Martino, que mos cuntaba lo siguiente:

La primera intención que teníen yera de facela sobre'l poema, pero pasaba a una estructura rara, de versos de diferentes midíes y con rimes rares. Les dos primeres estrofes paezme que son, son de Pepín de Pría, y a partir d'ehí lo que ficimos foi una adaptación pa poder cuadrar el poema dientro de la música del grupu.

El grupu compunxo diferentes pieces pa esta canción. *Nel cai* ye la melodía qu'introduz el tema y sobre la que canten la lletra, introduciendo un *laléu* realizáu pola cantante ente les estrofes, a mou d'estribillu. El segundu tema, el *Vals de la mar*, ye más reposado y la flauta tien un papel protagonista, pa dempués volver a conectar con *Nel cai*. Nel últimu *laléu* incluyen la gaita, dando pasu a la *Xota'l bregatín*, acentuándola de tal forma que nun puea ser baillable, y con gran presencia de la gaita, piesllando'l tema. Rigu Suárez cuntabanos lo siguiente al rodiu la filosofía de Corquiéu: «buscamos l'harmonización de toles coses, non de los instrumentos namás, sinón que'l discursu que cuentes, que tenga la canción, tea nun contestu harmónicu perfectu». Podemos observalo en Ribeseyana, na qu'una muyer del llugar espera al so prometíu, que coló a L'Habana pa tornar con perres y casase con ella, na dómina de los indianos. Cuando ella cree qu'él nun va tornar dan-y pasu al Vals de la mar, parte más calmada y evocadora, y cuando a la fin llega entamen cola xota, incluyendo tolos instrumentos con un ritmu mui rápidu, a mou de celebración.

Ígor Medio y Lisardo Prieto, tamién emplegaron textos de Pepín de Pría (*Ribesella*) y Galo Fernández (*Las l.laraxas de Balsera*) pal so discu, Dual. Otra autora que foi musicada por grupos folkies d'Asturies ye la escritora de Palacios del Sil Eva González, qu'escribe la so obra en pal.luezu, y a la so prosa recurren Los Gatos del Fornu en *Brañas d'antanu* y Brandal en *Faisán*. Un poema de José Caveda y Nava foi adaptáu por Lliberdón pa la so canción *El neñu malu*. Esti mesmu grupu sirvióse de nuevu de la producción de Galo Fernández en *La casina vieya/Entremediu misa*, mentanto que Skitarna fixo lo mesmo en *Enguedeyu*. Brenga Astur tamién empleguen *Atiendi Asturias* (poema al que yá-y punxera música Nuberu), de Manuel Asur. Boides fai usu d'un testu anónimu francés del sieglu XVI pal cantar *Camín de Compostela*, que-y da nome tamién al so únicu discu, *Asturies: Camín de Compostela*.

LLETRES ESCRITES AD HOC PA UN CANTAR

Reservo esti apartáu pa aquelles lletres que foron escrites col oxetivu de ser cantaes con una determinada música. Dase davezu'l fechu de ver que grupos asturianos de folk opten por encargar textos a otros autores envede escribilos ellos. Sicasí, tamién atopamos bastantes exemplos de lletres debíes a los integrantes de les formaciones, ya incluso textos escritos a comuña por tol grupu, como *Tamos fartos*, de Lliberdón, o *Danza Parana*, de Balandrán. El métodu de trabayu de

los grupos y lletristes entrevistaos coincide: proporcionen la melodía al escritor y esti estructura la lletra en función d'ella. Al rodiu d'esta premisa Xandru Martino, lletrista de Corquiéu, comentábanos:

Trabayó sobre acentos. Agora mesmo ellos danme la melodía, yo lo primero que fai go ye marcar acentos, pa saber onde van los acentos de les pallabres. Y una vez que tenga la estructura fecha con acentos, midir versos, marcar los acentos. Y una vez que tengo los acentos ye encaxar pallabres.

Visto'l mou en qu'adapten la lletra a la música, pasamos a observar qué posibilidaes manexen los grupos estudiaos a la hora de musicar estos testos. Una d'elles, práctica definitoria del folk como estilu musical, ye la de recurrir al folclore. D'esta miente, podemos alcontrar cantares basaos en temes tradicionales a los que se-yos coloquen testos de nueva creación escritos específicamente pa ellos. Una opción ye emplegar una única pieza, como asocede en *Cantar del aye-rán que perdió la guerra*, escrita por Fernando Álvarez-Balbuena basándose nes coples populares sobre los fugaos, y xirando tantu les partes cantaes como les instrumentales al rodiu una melodía proveniente del conceyu de Casu.

Otra fórmula ye xuntar dellos temes tradicionales. Busquen davezu una melodía que sirva como cadarma pa construyir el cuerpu del cantar y amesta-y otra pieza instrumental para rematar la mesma. Esto ocurre nel repertoriu de Felpeyu con varies canciones, pongo como exemplu *La pongueta*, onde la melodía básiase nel *Cantar de Següencu*, procedente de Cangues d'Onís, que tomaron del cancioneru de Torner y empleguen pa la parte cantada, finando con una xota de Cuideiru. Dambes pieces tán en compás de 6/8, empastando dafechu. La lletra fírmala Ruma Barbero, cuyu enfotu, como él mismo esplicó, «ye falar de la cultura asturiana a través de la mio güela», reivindicando el papel de les muyeres trabayadores y protestando pola aculturación a la que ta sometida Asturias, marxinando la so llingua.

La casa gris, de Llan de Cubel tamién amuesa esta manera de poner música a un testu. Con una señalcosa lletra, obra d'Ignaciú Llope, unos arranchos orquestales fechos por Ramón Prada, y andechando cola Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies (OSPA) na grabación, *La Casa Gris* vertébrase sobre un cantar de siega recoyíu pol folclorista Fernando Ornosu en Degaña y una breve melodía que dependieron de Xabel Ramos. L'usu del folclor nun atañe namái al patrimoniu asturianu, Corquiéu utiliza en *País Silente* una pieza de la tradición eslovaca, intercalándola en mediu de la *Danza de San Xuan de Nueva*, pieza popular llanisca.

Un casu paradigmáticu ye *Tierra*, que-y pon títulu al segundu discu de Felpeyu, con lletra de Fernando Álvarez-Balbuena. Nella, el grupu fai usu de cuatro melodíes diferentes. Pa les estrofes válense d'una canción de Navidá trescrita por Martínez Torner en Cabanaquinta (Conceyu d'Ayer). Pal estribillu echen mano d'otra pieza del cancioneru de Torner, la *Dancia de San Pedru* de Cuideiru. Dempués de cantar cuatro estrofes y dos estribillos realicen un interludiu instrumental, con una xirandiya de Llangréu recopilada de nuevo por Torner, pa cantar otres dos estrofes y un estribillu y finar con *Entemediu de Chema Castañón*, entemediu de misa que popularizó'l gaiteru mierense d'esi nome.

Cabraliega, de Llan de Cubel, presenta una llinia mui similar, utilizando cuatro temas tradicionales: *Romance de Cangas*, recoyíu por L'Andecha Folclor d'Uviéu en Monesteriu d'Ermu (Cangas del Narcea) pa la estrofa; *Canteros de Cuadonga*, pal estribillu; *A la mar fui por naranxes*, y *El Garrotín*, pieza pa gaita del repertoriu del gaiteru José Remis Ovalle, a mou de pieslle. La lletra ye obra d'Álvarez-Balbuena, quien, según les sos propies pallabres quixo que la so temática versare sobre «una especie de personaxe neutru, nebulosu, que yo situaba nun puertu de Cabrales, dende'l que se vía y contemplaba la realidá digamos dende otru puntu de vista, con más clarividencia».

Al igual que víamos colos testos tradicionales, les lletres «d'autor» puen cantase sobre una base que conxugue melodíes tradicionales con otres compuestas pol propiu grupu. En Corquiéu caracterícense por un bayurosu llabor compositivu, qu'entemecen cola reellaboración de música tradicional. En *Llara* arranchen el *Romance de Santa Clara* y combínenlu con una añada instrumental de composición propia interpretada cola flauta, que va repitiéndose nes partes instrumentales y el pieslle, col mesmu acompañamientu y ritmu reposáu que'l restu del tema, mui afayaizu pa una canción dedicada a la fía d'un antiguu componente del grupu. N'*Entaína* vuelven facer usu nuevamente del folclor d'otros llugares, nesti casu d'un *reel* irlandés qu'utilicen como interludiu instrumental, nun tema compuestu por ellos, rematando con una alborada al estilu tradicional asturianu. La lletra, de Xandru Martino, fala de les turbulencies de les relaciones amoroses.

Al ser el folk un estilu musical cuya principal característica ye la reellaboración de la música tradicional, los testos nun podíen quedase exentos d'esta particularidá. Son varios los conxuntos folkies qu'optaron por reescribir testos tradicionales. Felpeyu realiza esto en *Faltosa*, basada nuna melodía perespardía per tol norte peninsular, ensin que se conoza bien el so orixe, existiendo varies lletres. Quixeron escribir una nueva pa la so versión, encargándose de facelo Boni

Pérez, quien decidió'l títulu de la canción y asitió la temática en «la guerra de sexos, por llamalo de dalguna manera, ensin pretender tampoco dar un mensaxe demasiáu seriu nin nada d'eso». El grupu adapta la música orixinal a una sonoridá más llariega mediante l'usu de la gaita asturiana.

Pa *El besu*, Felpeyu inspiróse na pieza del mesmu nome que foi grabada por Xuacu Amieva nel so discu de 1989, *Xostrando*. Amieva alcontró esti tema nel repertoriu de David Caballín, natural de Coballes (Conceyu de Casu), *tañeor* de rabel. Felpeyu decidió versionar el tema, optando por reellaborar la lletra tradicional. La responsabilidá d'escribir el nuevu testu foi de nuevu pa Boni Pérez, que decidió da-y otru enfoque más social. Según él: «lo que fici foi llevala al terrenu de dalgo que naquella domina taba d'actualidá, que yeren los presos por oxeción de conciencia». Caltiénse'l «dame un besu», frase más representativa de la canción recoyida en *Xostrando*, pero aprecíase la nueva temática, como mostraré con una estrofa de la lletra escrita por Boni Pérez:

*Dame un besu, morenina,
nun me faigas esperar,
pero mándalu a esta celda,
nun lu mandes pal Ferral².*

La parte musical xira alrodiu la melodía del tema grabáu por Xuacu Amieva, con arranchos de bouzouki que sustituyen al rabel de la pieza orixinal, siendo acompañáu pol violín. Ta grabada nel so discu *Tierra*, incluyendo órganu Hammond. Esta pieza yera cantada por Carlos Redondo, buscando da-y un matiz más pop. Sicasí, delles vegaes realizaben cambios pa interpretala en direuto, utilizando entos dos bouzoukis.

Corquiéu fai una reinterpretación de la tradición en La Molinera, arquetipu perespardiáu na tradición oral y musical asturiana, nel qu'una muyer espera al home realizando les sos xeres nel molín. Xandru Martino aborda la problemática de los prexucios sociales hacia les orientaciones sexuales, siendo nesti casu un amor llésbicu, tresformando una temática hetero-patriarcal nuna reivindicación polos drechos de les persones LGTBI. La versión que faen los de Ribeseya inclúi una instrumentación mui sele, tando la voz acompañao namái pola guitarra durante bona parte de la canción, realizando'l vigulín los intervalos instrumentales y xuniéndose a la parte vocal na cabera estrofa, reforzando la melodía. A la

² CIR 12 El Ferral. Centru d'Instrucción de Reclutes asitiáu en Lleón pa la antigua 7ª Rexón Militar (Asturies, Leión, Zamora, Salamanca, Valladolid).

música tradicional sumen-y otra pieza compuesta por Elías García. Rigu Suárez comenta lo siguiente sobre esti tema:

Yo yera un enamoráu del tema de Llan de Cubel, *La Molinera*, que ta grabáu nel *Llan de Cubel IV*. Al intentar sacalu en casa casualmente toquélu despaciu, y yo pensé que podía quedar mui bien cantáu, anque ye superdifícil de cantar porque malpenes tienes onde alendar.

En *La saya*, Felpeyu faen una versión de la pieza popular ¿*Qué lleves nesa saya?*?, basándose na música orixinal del tema, qu'empleguen demientes tol cantar con breves interludios instrumentales. Foi reescrita por Ruma Barbero, dotándola de la estructura d'un cantar cíclicu, a lo llargo de tolos díes de la selmana. Créese que la lletra tradicional foi cristianizada durante'l franquismu, como dicía'l propiu lletrista: «la lletra tradicional paez que va a dir pel llau picardiosu y tal, y de repente ye pa lleva-y flores al Cristu de Candás. Da la impresión d'eso, de que n'orixe yera una lletra un poco más... y que la cristianizaron». El grupu busca seguir cola temática más «picante» que se-y supón a la lletra orixinal.

El propiu Ruma Barbero tamién busca da-y una vuelta de tuerca a temes tradicionales nos testos qu'escibió pa Tejedor, *Seique non* y *La Danza*, dambes dende'l puntu de vista d'una muyer, buscando romper cola óptica patriarcal qu'adolecen munchos arquetipos musicales de la tradición asturiana. El mesmu autor escribe una interesante lletra pal so grupu ¿*Aú?* cola estructura y l'estilu d'un romance tradicional, pero cuntando la historia de Tomásín de la Llaneza, tinentense que fartu de los maltratos del so hermanu matólu de dos disparos d'escopeta y fuxó al monte, aú foi deteníu. Sicasí, dalgunes d'estes reellaboraciones continúen col espíritu tradicional, como *Romería*, de Corquiéu, basada nel conocíu tema *Si vas a la romería*. Xandru Martino reescribe la lletra pero ensin apartase del canon orixinal. No que cinca a la música, la formación camuda'l ritmu y axunta-y una alborada de composición propia, l'*Alborada de Tomásín*, como pieslle instrumental.

Acompañar testos con música compuesta dafechu polos conxuntos tamién ye una opción, sobre too de magar la segunda metá de la dómina de los 90, cuando les bandes ñacientes optaron por componer en cuentos de reellaborar, si bien tamién continuaron con esta práctica. Sicasí, en *Deva*, el primer discu de Llan de Cubel, que data de 1987, atopamos una pieza compuesta íntegramente pol grupu, a la que-y punxo lletra Ignaci Llope, *La Deva*. El testu ta basáu nuna lleenda pixueta, y fala de Deva, la diosa celta del mar, que salió

d'ente l'agua cuando los homes aportaron a Cuideiru. La música foi compuesta pol propiu grupu, pudiendo apreciase la influencia bretona. Corquiéu, pela so parte, tien una gran esbilla de canciones ideaes por ellos mesmos. *Boriada* ta basada nos marineros que muerren nel mar, vistu'l tema dende'l puntu de vista de la muyer qu'espera'l so retornu. Tamién en *La Xana*, una esceición nel so repertoriu yá que nun ta escrita por Xandru Martino sinón por Xandru Martínez Tudela, con una temática inspirada na mitoloxía asturiana. *Na ca'l fuau*, tema que-y da nome al primer discu de Beleño, foi compuesta dafechu, tantu música como lletra, pol so arpista, Fernando Largo. Cerezal, nel so discu debú, *Camín*, presenten una gran cantidá de temas compuestos por ellos mesmos. Ye'l casu tamién de Vrienden.

TEMÁTIGUES TRATAES

Hai una bayura importante de temas abordaos a lo llargo del percorríu discográfico pel folk d'Asturies, nes lletres de nueva creación. La nuesa tierra y los sos vezos y naturaleza son fonderamente glosaes a través de los textos d'esta corriente musical. Tóquense aspectos como la tradición marinera en *La Dársena*, de Niundes, o *L'otru llau de la mar*, de Llan de Cubel, na que la prosa popular vasca sobre marineros inspiró a Fernando Álvarez-Balbuena pa la lletra. Otres tán basaes na tradición popular, como *Romería* o *Lo suelto d'ayer*, de Corquiéu, el trabayu na mina, como *El mineru*, de Duerna, o lletres d'inspiración más bucólica como *Tierra*, de Felpeyu. Tamién la señalda pol llar ta presente, como podemos apreciar en *La casa gris* o *Penouta*, d'Igor Medio y Lisardo Prieto. El celtismu ta presente en temas de dalgunos grupos, un exemplu ye *La Deva*, de Llan de Cubel, datada de 1987, momentu de la «fiebre celta» en toa Europa. Tamién *Deva*, de Llangres trata la figura d'esta diosa. Gueta na Fonte describe en *Nel monte Las Médulas* l'asediu romanu a un pobláu celta.

Otres bandes muestren la murnia realidá asturiana, falando del despoblamiento de la mesma, como en *La inverniza*, de Xéliba, o *Ferreirín*, de Felpeyu. Roberto González-Quevedo escribió la lletra de *Alendando*, d'Alienda, na que mira con esmolecimientu al presente asturianu, anque con un pieslle optimista que contrasta col realismu de *Cerquina*, escrita por Ruma Barbero pal discu homónimu de Felpeyu. Tamién alcontramos textos que desprenden rebelión colos tópicos de *lo asturiano*, rescampando la lletra de *Asturies*, escrita por Dolfu Camilo y musicada por Xéliba:

*Toi fartucu de ser esclavu
De lo qu'otros dicen de min:
Nun soi un mineru asturianu
Nin al Angliru cuento xubir.*

Nun ta exentu esti movimientu de la temática amorosa, con dellos enfoques: dende l'amor paternal polos fíos, como nel repertoriu de Corquiéu, con *Llara y Naguando por Asur*, y de Xaréu, con *Añada pa Marina*, hasta l'amor hetero-normativu, pasando per esi erotismu llésbicu de *La Molinera*. Temátiques más abstractes tampoco son ajenes a la escena folkie asturiana. *Alma balera*, de Corquiéu, medita alrodiu los sentimientos cuando una persona importante desaparece de la to vida. La mesma banda trata l'optimismu cuando se ta en horas bajas col so tema *Suaña*. *Cantar de señaldá* de Llan de Cubel ye una poética meditación sobre l'altor de mires de les persones, firmada por Xuan Bello y perinspirada por Rudyard Kipling. Un fechu tráxicu que se reflexa en dalgunos testos ye'l fallecimientu d'Ígor Medio y Carlos Redondo, componentes de Felpeyu, nun accidente de tráficu. Corquiéu dedica-yos el so canciu *I&C*, mientres que Felpeyu abórdalo n' *Un cantar*, escrito por Ruma Barbero inspirándose en *Playa Girón*, del cantautor cubanu Silvio Rodríguez, que versa de la dificultá de falar d'un momentu tan duru:

*¿Quién mos año siendo neños y mos
fixo enconsoñar onde nun hai voz nin
rises nin cares onde mirar,
arrincándonos pa siempre l'alborada
de San Xuan?*³

La parte reivindicativa del folk tamién ta presente na so vertiente asturiana. Nesti sen, un tema recurrente ye la situación de la llingua asturiana, arrequexada dafechu, y toles torgues que mos alcontramos los y les asturfalantes pa poder emplegala con normalidá. Atopamos dalgunes lletres explícites, nes que se reivindica direutamente la oficialidá del asturianu, como *Nun nos dexen*, de Tarañu, o *Tamos fartos*, escrita por Lliberdón, o *País Silente* de Corquiéu. Otres reivindiquen la llingua d'Eo-Navia, como *Ente ríos y ente soutos*, de Verdasca. En *La pongueta* Felpeyu falen de la marxinación de la llingua asturiana de manera sutil, a traviés de la castellanización de los topónimos tradicionales:

³ L'accidente nel que finaron los dos miembros de Felpeyu asocedió'l día de San Xuan.

*Dende'l Suanciu, Ponga entero ye
foriato en casa d'ella, pendirriba
pendibaxo, colos nomes camudaos
en daqué fala estranxera.*

Otres problemátiques sociales versaes nes canciones foron los presos por oxeción de conciencia n'*El besu*, la traxedia de los inmigrantes que muerren nel Estrechu de Xibraltar en *La casadina* (con lletra de Lisardo Lombardía pa Tejedor) y los drechos de les persones LGTBI en *La Molinera*. ¿Aú? falen ácidamente en *Lleenda* d'un expresidente asturianu d'inaustu recuerdu. Xéliba nel so tema *El '34* homenaxeen a los revolucionarios asturianos que tomaron parte na insurrección d'Ochobre de 1934. *Escaecimientu*, de Felpeyu, fai alcordanza de los antifacistes asturianos que llucharon na Guerra Civil y posteriormente lliberaron Francia de la invasión nazi. Llangres n'*El retornu* presenta un testu firmáu por Lisardo Lombardía nel qu'ensalcen la figura de Gonzalo Peláez⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGEL GAEL, A. (2001): «Llan de Cubel. Diecisiete años d'Atlánticu infinitu», n'*Asturies, memoria encesa d'un país*, II: 106-109.
- CÁMARA DE LANDA, E. (2003): *Etnomusicología*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CAMILO DÍAZ, A. (2001): «De la nueche celta al nunchaku celta», n'*Anuariu de la Música Asturiana*, 2001: 39-41.
- COHEN, R. D. (2006): *Folk music. The Basics*. New York: Routledge.
- DD.AA. (1988): *Diccionario temático de antropología*. Ángel Aguirre Baztan (ed). Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.
- ELIPE, X. (2006): «Musica celta: de la gaita al telecaster», n'*Anuariu de la Música Asturiana*, 2006: 60-65.
- (2007): «Entrevista a Lisardo Lombardía», n'*Anuariu de la Música Asturiana*, 2007: 18-22.
- (2014): «Nuevu folk asturianu», n'*Anuariu de la Música Asturiana*, 2014: 48-52.
- FRAILE GIL, J. (2003): «El son d'arriba. Un posible baile romancístico del occidente astur-leonés», en *Revista de Folklore*, 272: 61-71.

⁴ Conde asturianu que vivió ente los siglos XI y XII y que se sublevó tres vegaes escontra Castiella.

- FRITZ, S. (1987): «Hacia una estética de la música popular». *Las culturas musicales*, en *Lecturas de Etnomusicología*. F. Cruces (ed). Madrid, Trotta: 413-437.
- GÓMEZ PELLÓN, E. (1990): «Panorama de la antropología en Asturias», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 136: 769-817.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, J. (2001): «La etnomusicología en España: 1936-1956», n' *Actas del Congreso dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Ignacio Henares Cuellar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo, José Castillo Ruíz (eds.). Granada, Universidad de Granada: 207-257.
- (2005): «Reflexiones en torno a la historia de la etnomusicología en España», en *Revista de musicología*, vol. XXVIII, 1: 457-500.
- HORNOSTEL, E. M. von & C. SACHS (1914): «Systematik der Musikinstrumente». *Zeitschrift für Ethnologie*, 46: 553-590.
- LLOPE, I. (2001): «La llarga nueche celta asturiana», n' *Anuariu de la Música Asturiana*, 2001: 36-38.
- (2001): «L'Estoxu», n' *Asturies, memoria encesa d'un país*, 11: 102-104.
- (2002a): «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano, I», en *Revista Interfolk*, 13: 15-20.
- (2002b): «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano II», en *Revista Interfolk*, 14: 15-22.
- (2006a): «Apuntes para una genealogía del folk asturiano», en *Folk. Música con raíces*. Uviéu, Tribuna Ciudadana: 79-115.
- (2006b): «Felpeyu. Sones de llinia clara», n' *Anuariu de la Música Asturiana*, 2006: 42-55.
- LÓPEZ CORDERO, C. (2006): «Precisiones terminológicas: folklore y folk. El “fenómeno” folk», en *Folk. Música con raíces*. Oviedo: Tribuna Ciudadana: 21-76.
- MARCOS, J. (1988): «Folklore», en *Diccionario temático de antropología*. Ángel Aguirre Baztan (ed). Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias: 376-387.
- MARTÍ Y PÉREZ, J. (1992): «Hacia una antropología de la música», n' *Anuario musical*, 47: 195-225.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1986): *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Uviéu. Instituto de Estudios Asturianos.
- MARTINO RUZ, X. (2007): «Décimu aniversariu de Corquiéu», n' *Anuariu de la Música Asturiana*, 2007: 40-41.
- REY, E. (1989): «Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral», en *Revista de Musicología*, XII/1: 149-171.
- SAN MARTÍN ANTUÑA, P. (2004): «El discursu sociu-políticu de Conceyu Bable», en *Conceyu Bable n'Asturias Semanal*. Uviéu, Trabe: 13-21.

SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, J. (2006): *La percusión en la música tradicional asturiana*. Xixón, Muséu del Pueblu d'Asturies.

- (1989): *50 años de cancioneros asturianos armonizados, (1885-1935)*. Uviéu. Instituto de Estudios Asturianos.
- (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. E. Cruces (ed). Madrid, Trotta.
- (2006): *Folk. Música con raíces*. Uviéu, Tribuna Ciudadana.

ZAMORA, E. (1989): *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Uviéu, edición del autor.

ÍNDIZ D'INFORMANTES

Xandru Martino: Entrevista fecha'l 13/04/2015, nel Chigre'l Corquiéu, en Ribeseya.

Xosé Ambás: Entrevista fecha'l 17/04/2015, nel so domiciliu, n'Uviéu.

Boni Pérez: Entrevista fecha'l 21/04/2015, nel Café Gregorio, en Xixón.

Fernando Álvarez-Balbuena: Entrevista fecha'l 01/05/2015, na terraza del bar Carling Goal, en Xixón.

Rigu Suárez: Entrevista fecha'l 05/05/2015, na escuela de música de Ribeseya.

Ruma Barbero: Entrevista fecha'l 12/05/2015, nel so domiciliu, en Xixón.

Fonsu Mielgo: Entrevista fecha'l 14/04/2015, per teléfonu.

SELIQUÍN Y XENTIQUINA

Nacho Fonseca

Faigamos un poco d'história. Nel cursu 85-86 del sieglu pasáu, coincidiendo colos primeros pasos de la presencia de la llingua asturiana nes escueles d'Asturies, eché a andar na escuela rural de Porrúa (Llanes), onde yo trabayaba daquella, el proyectu de facer cantares pa neños n'asturianu, cola idea d'apurir un material complementario que fuere d'utilidá práctica nel procesu d'enseñanza de la llingua, que taba echando a andar entós nunos cuantos colexos y escueles rurales d'Asturies.

El resultáu d'aquel proyectu foi la creación d'un garapiellu de cantares que pretendí fueren cenciellos na so concepción musical, averaos na so temática al mundu de los rapacinos, y too ello usando l'asturianu como llingua d'espresión.

Con unos cuantos d'estos cantares, un día de mayu de 1986, viaxemos a Uviéu nun par de taxis y nel mio coche particular los doce neños y neñes que formaben parte d'aquel coru escolar de Porrúa y yo mesmu, que yera'l so maestru. La razón del viaxe yera la de participar nun alcuentru musical d'escolinos de dellos de los colexos nos que yá s'ufiertaba l'asignatura de llingua asturiana.

La esperiencia foi bien prestosa. Ún de los coros participantes nel alcuentru cantó dellos cantares tradicionales, otru colexu llevó un grupu de cuerda que tocó tres o cuatro pieces y, por fin, tocónos el turnu a los de Porrúa. Col mio amigu y colega Ramón Martínez «El Poícu» acompañándonos cola flauta dulce y yo tocando la guitarra, cantemos cuatro cantares, que me paez que yeren estos: *Escolín primerizu*, *El tren*, *El caballín* y *La moto Pachín*.

Esta amuesa de cantares, recién fechos por mi na escuela de Porrúa, y que se sentíen per primer vez en públicu nes voces de les neñes y neños porruanos fueron un éxitu aquella mañana n'Uviéu –tuvimos que facer un par de bises–.

Naquel actu taben presentes Pedro de Silva, que yera daquella'l presidente d'Asturies, y Antonio Trevín, que yera'l conseyeru d'Educación nel Principáu, qu'emponderaron muncho aquellos cantares pa neños en llingua asturiana qu'acababen de sentir. Tabá tamién presente Lisardo Lombardía, que formaba

parte de la Fonográfica Asturiana, y qu'ellí mesmo propúnxome facer un discu con aquellos y otros cantares asemeyaos que yo tenía que crear, na llinia d'aquellos qu'acabáremos de cantar.

La vuelta a Porrúa cola noticia de que díbemos grabar un discu podéis imaxinavos la trascendencia que tuvo. Los escolinos d'un pueblín de Llanes diben grabar un discu, con cantares fechos pol so maestru, nuna época na que poder grabar un discu n'Asturies yera realmente difícil.

Y asina fueron naciendo, ente otros cantares, *La xaronca*, *El cañicón*, *El reló l'ayuntamientu*, *La rapiega*, *Los tres reis...* hasta un total de ventidos cantares que, nes voces d'aquellos neños y neñes de la escuela de Porrúa, quedaron re-coyíos nun discu llamáu *Seliquín* (Fonográfica Asturiana) que se grabó nos Estudios Eolo de Xixón baxo la tutela musical y técnica de los recordaos René de Coupaud y Pedro Bastarrica, que ficieren los arreglos.

Como fechu anecdóticu dicir que los ventidós cantares de *Seliquín* grabáronse nuna sola xornada d'estudiu de grabación na seronda de 1986, y que les neñes y neños de la escuela de Porrúa participantes en *Seliquín* yeren: M^a Luisa, Viviana, Mónica, Pedro, Rebeca, Lorena, Verónica, Esmeralda, Silvia, Estela, Carlitos y Esther.

Los ventidós cantares de *Seliquín* son: *El cañicón*, *El canciu les mentires*, *El reló l'ayuntamientu*, *Mitoloxíes*, *La tolina*, *El regatu*, *El caballín*, *Manolín*, *La ñevada*, *Nun requexu ente payes*, *Añada*, *Los tres reis*, *Escolín primerizu*, *El mio barcu*, *El gatu Xuanón*, *La rapiega*, *La casina carambelu*, *La seronda*, *El raitán*, *La xaronca*, *El tren* y *La moto Pachín*.

Dicir, pa zarrar el comentariu referíu a *Seliquín*, que la publicación del discu traxo como consecuencia una bayurosa presencia de la esperiencia de *Seliquín* na prensa, la participación en dellos programes de radio y televisión, lo mesmo d'Asturies que de fuera (vino un equipu de TVE a costa fecha dende Madrid a grabanos un programa al recintu de la Feria de Muestres de Xixón), asina como la participación nunos cuantos conciertos per Asturies.

NAZ XENTIQUINA

Nel cursu siguiente, ye dicir nel 86-87, el mio nuevu destín como maestru foi'l colexu públicu de Lieres (Siero) y la bona acoyida que tuvieron los cantares de *Seliquín*, non solo como material interesante pal so usu nel mundu escolar, sinón tamién n'estremaos sectores de la sociedá asturiana, fizo que'l recién creáu

sellu discográficu FonoAstur s'interesare en facer un nuevu trabayu na llinia de lo fecho en Porrúa.

Esi interés traxo como consecuencia'l nacimientu de Xentiquina, que nos sos oríxenes yera una continuación d'aquel inolvidable Seliquín porruanu.

Xentiquina, que nació como dicíamos nel cursu 1986-87, yera un coru escolar formáu por neñes y neños del CP de Lieres. Al tratase d'un grupu escolar, tolos años diba anovando los sos integrantes a midida que los «veteranos» diben dexando la escuela pa pasar al institutu en La Pola Siero. Asina qu'esti coru, que cantaba siempre a una sola voz, taba formáu davezu por un grupu d'ente doce o catorce voces (nos primeros años dalguna más). La preparación de los conciertos y los ensayos de les nueves canciones que yo diba componiendo faciense quitándoyos dellos minutos, cuasi que tolos díes, a los recreos, y munches vegaes los sábados pela mañana. Xentiquina tuvo una vida de venticuatro años, que son los que van dende'l cursu 1986-87 al 2010-11 que foi cuando yo dexé'l colexu de Lieres y pasé a ser un maestru xubiláu.

A lo llargo d'estos venticuatro años de la so trayectoria, Xentiquina fizo alredor de cuatrocientos conciertos, la mayor parte d'ellos fuera l'horariu escolar, en colexos, teatros, cases de cultura... de prácticamente toa Asturias, y per Xentiquina pasó una montonera de neñes y neños del colexu de Lieres, al ser un coru escolar que se diba anovando cada cursu. El mio llabor como director y autor de la totalidá de les publicaciones de Xentiquina foi absolutamente desinteresáu, nun percibiendo compensación económica nin dieta nenguna pol tiempu que dediqué a esta actividá.

Hai una anécdota bien prestosa na vida del grupu, y ye que nos primeros años, Xentiquina cuntaba con dos músicos de verdaderu luxu pa les sos actuaciones en directu. Toi falando de Elías García y Marcos Llope, integrantes del míticu grupu Llan de Cubel.

Efectivamente, Elías col bouzouki, Marcos cola flauta y yo mesmu cola guitarra, yéramos l'acompañamientu musical de los conciertos d'aquella Xentiquina de finales de los ochenta.

Tamién ye una prestosa anécdota y posiblemente un casu únicu na música fecha n' Asturias y n' asturianu, el que la primera publicación de Xentiquina se tornare al gallegu y fuere publicada nesa comunidá pol sellu Sons Galiza col nome de *Xente Cativa*, poniendo les voces a los cantares un coru de neños de Xove (Lugo). Asina que mientres un neñu de Llaviana, por exemplu deprendía na escuela *El coche'l maestru*, una neña de Sanxenxo podía tar faciendo lo mesmo con *O coche do mestre* ¡lo que son les coses!

A lo llargo de la so llarga vida musical, Xentiquina fizo les publicaciones discográfiques que vienen darréu:

De creación propia, con cantares compuestos por mi:

1. *Xentiquina, cancios pa neños* (1988) - FonoAstur.
2. *Yera la princesa d'un país* (1990) - FonoAstur.
3. *Llambionaes* (1994) - Fonográfica Asturiana.
4. *Nun mos gusten les lenteyes* (2001) - FonoAstur.
5. *Marchóme la gata* (2005) - L'Aguañaz.
6. *El sapu y la lluna* (2009) - L'Aguañaz.

D'harmonizaciones y arreglos fechos por mi a partir del Cancioneru Tradicional:

7. *Cantares vieyos, voces nueves* (I) (1999) - Academia de la Llingua Asturiana.
8. *Cantares vieyos, voces nueves* (II) (2001) - Academia de la Llingua Asturiana.
9. *Blimes, cantares d'Asturies* (2003) - Academia de la Llingua Asturiana.

Toles publicaciones, a nun ser la 4, la 5 y la 6, cuenten con un llibru que recueye les lletres y les partituras de los cantares. Les publicaciones 3, 6, 7 y 8 amuesen tamién harmonizaciones pa instrumental escolar (Orff). Too ello empobinao a poder ser emplegaes tamién como material de trabayu na estaya de Música nos nuestros colexos.

Vamos ver agora dellos conteníos de caún de los trabayos publicaos de *Xentiquina*. De los seis de creación propia con cantares compuestos por mi:

Xentiquina, cancios pa neños

Añu de la so publicación: 1988.

Arreglos y técnicos d'estudiu: Pedro Bastarrica y René de Coupaud.

Estudios EOLO (Xixón).

Sellu discográficu: FonoAstur.

Cantantes: Rosana, Vanesa, Jairo, Silvia, Ana Mayra, Margarita, Angélica, Laura, María, Patricia, Fátima, Pablo, Lara, Esther, Silvana y Noelia.

Autor de los cantares: Nacho Fonseca.

Los diecisiete cantares d'esti trabayu son: *Nun ye asina, Llueve, Bambi, La mio ventana, Una de mieu, La muñeca, Estrelles, El pitín, A la lluna, lluna, Enguedeyu, El coche'l maestru, La otra tabla, Cuando seya grande, La primavera, Andolina y Na granxa de Nel.*

Yera la princesa d'un país

Añu de la so publicación: 1990.

Arreglos y técnicos d'estudiu: Pedro Bastarrica y René de Coupaud.

Estudios EOLO (Xixón).

Sellu discográficu: FonoAstur.

Cantantes: Patricia, Vanesa, Pablo, Margarita, Jairo, Sonia, Santiago, Mayra, Fátima, Noelia, Omar, Esther, Yolanda, Nacho y Manuel.

Autor de los cantares: Nacho Fonseca.

Los quince cantares d'esti trabayu son: *Nelo, Ónde metí la llave, El llobín, L'iviernu, Solfeando, D'escursión, Los grillos, Añada, Baxen los pastores, Din, dan, Un rapacín de Ranón, Colaron les xanes, El cuquiellu, La serena y Yera la princesa d'un país.*

Llambionaes

Añu de la so publicación: 1994.

Arreglos y técnicu d'estudiu: Pedro Bastarrica.

Estudios EOLO (Xixón).

Sellu discográficu: Sociedad Fonográfica Asturiana.

Cantantes: Fátima, Esther, Yolanda, Noelia, Patricia, Jairo, Nachín, Susana, Andrea, Manuel, Raquel, Pablo, Marcos, Alexia y Verónica.

Autor de los cantares: Nacho Fonseca.

Los doce cantares d'esti trabayu son: *El branu, Suaños, La casa de mio güela, Bocadillu rock, El pirata, La bruxa Telesfora, Esto ye... Duermi, A Belén, El circu, Comparina y Xana.*

Nun mos gusten les lenteyes

Añu de la so publicación: 2001.

Técnicu d'estudiu: Juanjo González.

Estudios Musifactor (Piedrasblancas).

Sellu discográficu: FonoAstur.

Cantantes: Elena, Zaira, David, Iris, Cristina, Isabel Molleda, Sergio, Lucía, Lara, Isabel Piniella, Ana, Víctor, Ruth y Natalia.

Autor de los cantares y arreglos: Nacho Fonseca.

Los doce cantares d'esti trabayu son: *L'euro, Nun mos gusten les lenteyes, El mio hermanu pequeñu, Nel país d'Alicia, Don Florón, Yín, Un chinu de China, L'osu, Playa, Rayín de lluna, Voi dir a Belén y Aire.*

Marchóme la gata

Añu de la so publicación: 2005.

Técnicu d'estudiu: Juanjo González.

Estudios Musifactor (Piedras Blancas).

Sellu discográficu: Ámbitu-L'Aguañaz.

Cantantes: Lara, Fernando, Irene, Carmen, Paula, Andrea, Alba, Josué, Miguel, Maverich, Jonathan, Ainhoa y Andrea.

Lletra de *Los mures*: Sidoru Villa / Lletra de *Doña Sacavera*: Urbano Rodríguez.

Autor de los cantares y arreglos: Nacho Fonseca.

Los doce cantares d'esti trabayu son: *Marchóme la gata*, *Los mures*, *A dos neñes*, *El cascoxu*, *Tengo yo un amigu*, *Los gochinos*, *Historia d'un reló*, *Cayóme un diente*, *Sí ye «ouí»*, *El mio carillón*, *Doña Sacavera* y *El vieyu gaiteru*.

El sapu y la lluna

Añu de la so publicación: 2009.

Técnicu d'estudiu: Sergio Rodríguez.

Estudios Tutú (Corvera).

Sellu discográficu: Ámbitu-L'Aguañaz.

Cantantes: Andrea, Jonathan, Lucía, Sara Calvo, Tamara, Rocío, Fernando, Sara Fdez, Verónica, Paula, David, Sara Moral, Álvaro y Juan.

Música, lletra y arreglos de *Nun país* Nacho y Manu Fonseca.

Autor de los demás cantares y arreglos: Nacho Fonseca.

Los doce cantares d'esti trabayu son: *El farol*, *El sapu y la lluna*, *El cantar del sultán*, *Toi repunante*, *Nun país*, *La pulga*, *A un maestru*, *Rock del violinista*, *La sierpe*, *Blues de les gafes*, *Yérase una vez* y *A dormir*.

Amás de los seis trabayos publicaos de cantares infantiles, Xentiquina publicó tres trabayos con cantares de cancioneru tradicional asturianu, col sofitu de l'Academia de la Llingua Asturiana, con harmonizaciones y arreglos fechos por mi y pensaos pal públicu escolar.

Los cantares tradicionales son unos perfectos desconocíos pa una gran mayoría de los nuestros escolinos.

A la hora de facer prestosa esta música pa rapazos poco avezaos a oyela deberíen, na mio opinión, intentase propuestes que, a partir de les melodíes orixinales, ufierten nes armonizaciones que se-yos faigan, y na propia participación activa nelles, xeres agradables que faciliten un primer contactu prestosu de los neños cola música tradicional.

Estos tres trabayos: *Cantares vieyos, voces nueves (1)*, *Cantares vieyos, voces nueves (2)* y *Blimes, cantares d'Asturies*, queríen ser un pasu más qu'axuntar a los yá daos nel camín d'averar la cultura propia, nesti casu los cantares tradicionales asturianos, a les aules de los nuestros colexos, plantegando la posibilidá de facer un trabayu musical activu (cantu, ritmu, práctica instrumental...)

Caún de los tres trabayos ufiertaba un cd, colos cantares y tamién colos «playback» d'esos cantares, y un llibrín que, amás de les lletres, presentaba les partitures pa un instrumentu melódicu (tecláu o flauta dulce, por exemplu), un acompañamientu cenciellu pa instrumental escolar Orff (carillones, xilófonos, panderetes, claves...) y los acordes elementales pa poder acompañar los cantares con, por exemplu, una guitarra.

Estos son los trabayos:

Cantares vieyos, voces nueves (1)

Añu de la so publicación: 1999.

Técnicu d'estudiu y guitarres: Pedro Bastarrica.

Estudios EOLO (Xixón).

Sellu discográficu: FonoAstur (encargu de L'ALLA).

Cantantes: Tamara, Estefanía, María, Inés, Paula, Raúl, Diego, Istard, María, Xurde, Sergio, Ana, Manuel (neñes y neños de los colexos de Lieres [Xentiquina] y Sariegu).

Harmonizaciones y arreglos: Nacho Fonseca.

Los dieciocho cantares d'esti trabayu son: *El mio Xuan, Soi de Pravia, Dime paxarín parleru, Pericote, Soledá, Vaqueiras, A orielles d'una fonte, Xatinos prietos, El xueves compré un gochín, L'ablanera, Tengo tres cabritines, Pastor, Lloraba una cabraliega, Ayer vite na fonte, La rosina nel rosal, Nun llores, nin, Tolos trabayos son y Señor San Xuan.*

Cantares vieyos, voces nueves (2)

Añu de la so publicación: 2001.

Técnicos d'estudiu: Juanjo González y Joaquín Guerrero.

Estudios La Factoría (Avilés).

Sellu discográficu: FonoAstur (encargu de L'ALLA).

Cantantes: Elena, Zaira, Iris, Cristina, Isabel Molleda, Lucía Molleda, Lara, Isabel Piniella, Ana, Víctor, Ruth, Natalia, David, Sergio, Laura, Lucía Pezón, María y Esteban (neñes y neños de los colexos de Lieres [Xentiquina] y Sariegu).

Harmonizaciones y arreglos: Nacho Fonseca.

Los venti cantares d'esti trabayu son: *Fuisti al Carmín de La Pola, Ríu verde, Debaxo del molín, Casóse Maruxa, Tengo, tengo, tengo, La casa del señor cura, Duérmite, neñu, duermi, La saltadera, Fue'l mio Xuan a Uviéu, Córta-me un ramiqúin verde, Tres fueyines, madre, El paxeru, Les tos cabres, Xuan, La panadera, Nun quiero casa caída, Axuntando y atropando, N'Uviéu nun me caso, Yo soi ferreirín, Celindiel.lu y El ringorrangu.*

Blimes, cantares d'Asturies

Añu de la so publicación: 2003.

Técnicu d'estudiu: Juanjo González.

Estudios La Factoría (Avilés).

Sellu discográficu: FonoAstur (encargu de L'ALLA).

Cantantes: Clara, Patricia, Miguel, Eliana, Marta, Josué, Alba Prida, Lautaro, Alejandra, Noelia, Fernando, Alba Veiga, Carmen y Andrea (neñes y neños de Xentiquina).

Harmonizaciones y arreglos: Nacho Fonseca.

Los dieciocho cantares d'esti trabayu son: *La polesina, Chalaneru, Cada vez que voi a Llanes, Vaqueira casa las fichas, Como la flor, La virxe de Cuadonga, Carretera d'Avilés, Cuando te vi na fonte, En Mieres, Diendo Camín de La Pola, Na romería de San Andrés, De neños, ¡Ai, Pinín!, Cuando vas a la llen-de, Los vaqueiros vanse, vanse, Yá nun vuelvo más a Sama, Danza Prima y Asturies, patria querida.*

XENTIQUINA CREW

Nel añu 2011 llegó la mio xubilación y, con ella, el final del llargu viaxe que con orixe nel Seliquín de Porrúa, seguiría después en Lieres con Xentiquina a partir del cursu 86-87.

Hubo tres coses que-y punxeron el ramu al pieslle d'esta prestosa esperiencia. La primera d'elles foi un memorable conciertu, col Auditoriu Príncipe Felipe d'Uviéu enllenu hasta la última butaca, con actuaciones d'una riestra de músicos y grupos perconocíos del mundo musical asturianu, haciendo versiones de los mios cantares pa terminar l'actu con un entrañable coru d'antiguos integrantes de Seliquín y Xentiquina que cantaron *El coche'l maestru* na actuación más emocionante, por motivos nidios, que yo dirixere.

La segunda foi la ellaboración que fizo'l sellu Algamar, con Pablo A. Quiroga al frente del proyectu, d'un discu que, col nome de *Xentiquina Crew*, recoyía les versiones de distintos cantares míos ellaboraas por ventitres cantantes y grupos pernomaos del mundu musical asturianu, a los que siempre-yos taré fundamente agradecíu.

Esi discu de versiones completábase con un segundu discu, que recoyía los playback d'esas versiones, asina como un documental en DVD, fechu pol propiu Pablo Quiroga, que col títulu *Seliquín-Xentiquina. Una ferramienta pedagóxica al serviciu de la escuela d'Asturies*, facía un paséu pela historia de Seliquín y Xentiquina cuntada por mi, col complementu de grabaciones históriques y entrevistes a distintes persones que, d'una o d'otra manera, conocíen la esperiencia de Seliquín y Xentiquina.

El discu Xentiquina Crew grabóse nestos estudios y con estos técnicos de soníu y mezcles: Tutú Estudios (Sergio Rodríguez), Estudios Miler (Marco Castañón), Músicas de sastre (Mar Álvarez), Eox y Eclipse (Dani Sevillano)

Estes son les ventitres versiones que recueye *Xentiquina Crew: Duermi* (Losone), *El canciu les mentires* (Bueno), *La serena* (Pauline en la playa), *El farol* (Art Decó), *El vieyu gaiteru* (Tejedor), *Andolina* (Tuenda), *Na granxa de Nel* (Mezá), *La primavera* (Llangres), *Llueve* (Alfredo González+Hevia), *El mio barcu* (Anabel Santiago), *L'iviernu* (Esther Fonseca), *A dormir* (Héctor Braga), *La moto Pachín* (Los Berrones), *Marchóme la gata* (Pequeño Club Imposible), *Yin* (Señor lobo), *Los gochinos* (La Col.lá Propinde), *Yera la princesa d'un país* (Skanda), *Bocadillu rock* (Perfumaos), *Una de mieu* (Güerku), *El coche'l maestru* (Skama la rede), *Nun mos gusten les lenteyes* (Sambre), *El blues de les gafes* (SuperEula) y *Enguedeyu* (G.A.M.E)

La tercer cosa prestosa qu'asocedió nesi añu 2011 foi que la comunidá escolar de Lieres, d'alcuertu col Conceyu de Siero y cola Consejería d'Educación del Principáu d'Asturies, decidió pone-y al colexu nel que trabayé los últimos venticinco años de la mio trayectoria profesional el nome de CP Xentiquina (Lieres-Solvay) como alcordanza d'esta prestosa esperiencia que ficimos a lo llargo de los años un gapiellu de neñes y neños, escolinos d'esti colexu, y yo mesmu.

ENTREVISTA COL GRUPU FOLK ALIENDA¹

Pel mes de xineru del añu 2013 surdió Alienda, un grupu de música folk que ta agora formáu por seis componentes: Illán Escalada a la gaita y la voz, Francisco Rodríguez Buznego a la guitarra, Bárbara G.-Quevedo Pedrayes al vigulín y la voz, Dani Álvarez al bouzouki, Daniel Valdés Figaredo a la batería y percusión y Carlos Castro al baxu. La «IV Muestra de Folclor» de Cangues d'Onís de 2013 foi l'escenariu de la so primer actuación, a la que siguieren otres munches n'Asturies, ente les que destaquen la «Fiesta de la Oficialidá» de Bimenes, el «Festival Internacional de la Gaita» en Villaviciosa. Tamién tienen actuaos fuera d'Asturies: n'El Bierzu, Castellón de la Plana (nel «Festival Celta Rock»), Pamplona, Vizcaya, etc.

En setiembre de 2014 quedaren finalistes nel «I Certame Musical de la Universidá d'Uviéu». En ganando esti concursu, representaren a Asturias nel «Certame Musical Universitariu» del grupu G9, celebráu en Pamplona.

En 2015 ganaren el «Premiu AMAS» a la «Mejor canción folk» pol so tema *Rucaúes* y nel mes d'agostu d'esti mesmu añu participaren nel «Festival Intercélticu» de Lorient, ente otres coses representando a Asturias nel «Trophée Loïc Raison». Tienen participao, más tarde, n'otros espectáculos, como'l «Festival del Arcu Atlánticu», la «Nueche Celta» de Miranda y el «Desembarcu de Carlos V» en Tazones, ente otros.

Característiques como la incorporación de la batería faen d'Alienda un grupu especial, al que'l críticu musical Pablo A. Quiroga, na guapa revista *Vértigu*, definió como power-folk. *CULTURES* entrevista a los cuatro integrantes más veteranos del grupu, entrugándo-yos por aspectos de la so actividá y de la música folk en xeneral.

— *Tú, Illán, ¿dende cuándo tuvisti in mente formar parte d'un grupu folk?*

— Pues la verdá que nun lo sé. La idea surdió yo creo que na Universidá, en primeru de carrera, estudiábamos musicoloxía y yéremos un grupu de collacios a los que mos prestaba tocar y mos prestaba'l folk y la nuesa cultura. Y entamamos a llevar los instrumentos a la Universidá pa xuntanos y tocar dempués de clas. Faltaba entavía pa que surdiere Alienda, pero ehí surdió la idea.

¹ Entrevista de Roberto González-Quevedo, direutor de *CULTURES*, al grupu Alienda.

— *Y tu, Bárbara ¿pues describinos cómo nació Alienda?*

— Alienda nació de les ganes de seis persones mui aficionaes a la música tradicional de crear algo nuevo colo que tocar en grupu y pasalo bien. La idea cocinóse nes clases de la Universidá d'Uviéu y depués fuimos axuntándonos dalgunos miembros hasta montar la primer formación del grupu. Entamamos a facer dalgunos arreglos y composiciones propies y alcuérdome de que'l primer conciertu del grupu foi en Cangues d'Onís al pocu tiempu d'entamar. ¡Qué nervios pasamos y qué emoción! Alienda yera la primer banda pa tolos que tábamos naquel momentu y vivímoslo too con munchu aquel; o asina lo recuerdo yo.

— *¿Qué alcordances tienes, Fran, de les actuaciones d'Alienda per distintos sitios d'Asturies? ¿En qué conciertos vos alcontrestis más a gustu? ¿De cuál t'alcuerdes con más aquel?*

— Afortunadamente, los conciertos d'Alienda suelen ser bayurosos no que cinca a les anéudotes, y tenemos munches alcordances nesi sen. Tuvimos la suerte de poder actuar en dalgunes de les cites importantes del panorama folk asturianu, como'l «Festival del Arcu Atlánticu» y la «Nueche Celta» de Granda, en Xixón, o'l «Festival Internacional de la Gaita» de Villaviciosa, y tamién en muchos conciertos per gran parte de la xeografía asturiana. En toos ellos sentímonos mui a gustu, pero si tuviere qu'escoyer, pa min foi pe-respecial el tener la oportunidá d'actuar nel «Conciertu pola Oficialidá», xera na que tuviere muchos años al otru llau del escenariu. Tamién recuerdo con especial ciñu un conciertu que dimos n'Os Ozcos xunto a DRD, y qu'amás de ser nun conceyu preciosu y qu'a min préstame especialmente, dexó delles anéudotes gracioses que recordamos davezu.

— *Dani, tu tienes muncha esperiencia en distintos campos de la música folk. Nesti mundu musical ¿cuála te paez que pue ser la contribución d'Alienda a la música folk?*

— Alienda, como casique cualesquier formación, nueva o veterana, marca'l so cuñu propiu. Non solo pola distribución y l'usu de los instrumentos, sinón por tirar de composiciones propies o lletres de xente cercano al grupu que-y dan tamién la identidá que requier, y con pinceladines d'otres músiques del Arcu Atlánticu. Ensin escaecer la música de nueso, que tamién tien cabida pa versionar daqué temas de la tradición asturiana con un estilu propiu. Simplemente'l fechu de llevar batería y baxu, yá marca una base per ónde guiata a la hora de crear. Una base potente y rockera.

Ta claro qu'a la hora de facer un grupu, un repertoriu, los sos miembros beben de fontes musicales estremaes aunque quieran enfotase nun estilu musical concretu. Entós ye inevitable nun tener un cuñu propiu, dexase llevar caún pola música que siente a diariu na so casa, a la hora de poner idees sobre la mesa. Eso ye Alienda.

— *¿Cuál ye'l papel de la guitarra na música folk, Fran?*

— El papel de la guitarra dientro del folk ye d'acompañamientu. A min, personalmente, y como instrumentista que venía d'un contestu musical ayenu al folk y a la música tradicional, foi dalgo que creo que me sirvió munchu pa meyorar como músicu, y sobre too pa pensar nel planu coleutivu en cuenta del personal. Anguaño tengo que dicir que me tarrez fundamente esa concepción onanista de la música como una ferramienta pal llucimientu personal, dalgo que tristemente ye especialmente común ente los guitarristes. Nesti sen, pémeque los guitarristes nel folk tenemos qu'aportar al coleutivu, vistiendo, teniendo y enguapeciendo les melodíes. Esto nun quier dicir que la guitarra seya un instrumentu de comparsa dientro d'esti estilu, nin munchu menos. De fechu, hai persones dientro del panorama folk asturianu que lleven la guitarra a unes cotes d'interpretación ablucantes.

— *N'Alienda la to contribución, Dani, ye col bouzouki. Comenta coses del bouzouki: cuál ye l'orixe d'esti instrumentu, la so importancia pa la música folk asturiana, la so dificultá como instrumentu musical pal que lu toca...*

— La historia cuenta que ye d'orixe griegu y que los irlandeses, al descubrilu, lleváronlu al so terrenu camudando l'afinación y la forma de tocar pa desendolcar los sos ritmos más carauterísticos. Equí punxéronlu de moda grupos como Llan de Cubel o Felpeyu y d'ehí coyimos toos la herencia. Paezme, dende que m'enfoté nél, hacia l'año 2005, un instrumentu peragradecíu de tocar d'una dificultá media, teniendo en cuenta que ñunca garrara un instrumentu de cuerda, y con un timbre dulce al empar que sólidu. Básase na afinación abierta que-y da color y sensación d'amplitú a esti tipu de música y sobre too empastáu a dúu cola guitarra como facemos n'Alienda y en munches otres formaciones.

— *Tu yes gaiteru y perteneces a la Banda de Gaites de Villaviciosa y n'Alienda la gaita tien una contribución importante. Esplica, Illán, cómo ye esa contribución, qué ye lo más valoratible de la gaita nun grupu como Alienda.*

— Pa entamar, por suerte o por desgracia (porque me pongo mui nerviosu), ye l'instrumentu que lleva la melodía central na mayoría de les canciones, lo que fai que la contribución seya mayor. Creo que cualquier grupu con gaita queda,

digamos, marcáu. La gaita ye un instrumentu con muncha personalidá y apodérase rápido; tampoco ye que seya un xéneru aparte los grupos con gaita, pero sí creo que queden marcaos o empapaos de ciertu mou. Ver una semeya d'un grupu y ver que tien gaita date yá munchísima información.

Tamién hai que tener cuidáu que nun s'apodere demasiao: una cosa que tuvimos claro dende l'entamu ye que nun podíen llevar gaita toles canciones.

Tamién, como dices, que yo venga de la Banda Gaites Villaviciosa dexa marca na mio mochila como músicu. El mio estilu, el mio gustu, etc. tán bastante determinaos, creo yo, pola escuela de la banda y pol mio mayestru. La banda La Villa ye una de les mas antigües d'Asturies y tien un carácter y una escuela propia yá. Y eso dexa marca.

Y en cuantes a la contribución más valoratible, la sola presencia de la gaita yo creo que yá contribúi, como la llingua o les melodíes. La gaita ye ún de los elementos identitarios con más fuerza dientro'l país. Como dicía enantes, ver a simple vista que'l grupu tien gaita yá te diz mucho.

Llueu ta la so sonoridá que tamién marca mucho y a vegaes amás d'aportar al grupu llega a condicionanos o a condicionar les canciones poles sos carauterístiques: volume, rexistru, afinación... anque utilizamos gaites en diferentes tonalidaes pa nun zarramos. Podía dicir que marca al grupu más de lo que me gustaría y nun ye facil controlar a vegaes les dosis de gaita.

— *Bárbara, tu participes nel grupu col vigulín. ¿Qué te paez qu'aporta esti instrumentu a la música folk? Tamién participes cola voz. Cuéntanos cómo ye la to esperiencia nesti sen.*

— El vigulín ye un instrumentu mui dinámicu y con un rangu tonal ampliu, a pesar de tener namás cuatro cuerdes. Tien un soníu carauterísticu y emocionante y, anque al principiu nun ye nada agradecíu, yo creo que ye de los instrumentos que más pue llegar a respigar. Ye un instrumentu mui versátil, apaeciendo en práuticamente tolos estilos musicales. Na música folk, el vigulín aporta un color especial. Ye principalmente un instrumentu melódicu y asina s'utiliza nesta música, pero tamién val pal acompañamientu armónicu en delles ocasiones. Nel sen de la voz nun tengo muncha esperiencia, pero préstame munchísimo cantar dende que yera pequeña. Ye una faceta bastante nueva pa min, polo menos públicamente, pero préstame mucho esplotala porque lo paso mui bien cantando.

— *Fran, comenta dellos sitios de fuera d'Asturies onde tuvierais actuaciones y cuál foi'l concierto que más vos prestó.*

— Nesti aspeutu tamién somos afortunaos, porque tuvimos la oportunidá de facer varies salíes, tanto dientro como fuera del estáu español. Actuamos en festivales como'l «Folkomillas», en Cantabria, o'l «Festival Celta-Rock» de Castellón, y por supuestu'l «Festival Interceltique» de Lorient, que ye un poco como la Meca del mundu folkie. Foi una satisfaión pergrande pa nós el poder dar a conocer la nuesa música nun marcu como aquelli. Tamién tocamos n'Euskal Herria, onde mos trataren xenial, y n'Iruña. Sicasí, quédome cola primera salía que ficimos d'Asturies (y el quartu conciertu que dimos), que foi a un pueblu bercianu llamáu Villamartín del Sil, au mos sentimos mui a gustu y onde de nuevu quedaren varios momentos pa l'alcordanza.

— *Dani, dende qu'entamasti cola to actividá en grupos folk hasta agora tienes yá una perspeutiva de cómo evoluciona esti tipu de música. Esplicanos cómo foi cambiando la música, les actividaes y la historia de los grupos folk nos años caberos.*

— Anguaño ye perfácil escuchar música en cualesquier plataforma cibernética, entós barrunto que va por modes y por influencies el progresu de la música, bien sía de folk o de daqué estilu. N'Asturies tenemos una identidá propia, pero gústanos enforma sentir a los escoceses, a los irlandeses, a los bretones...

En munches coses sáquennos años de ventaya, y la influencia y la semeyanza por formar parte d'esi Arcu Atlánticu ye inevitable, pero enantes ensin internet, grupos pioneros como Beleño, Ubiña, Lliberdón, inclusive Llan de Cubel, que yá pegaron un cambiú marcando tendencia no que llueu apaecieren otres formaciones del mesmu estilu, de xuru que tuvieron que reinventase como humildemente podíen. Agora ye más fácil sacar alantre un proyeutu musical con una idea preconcebida.

Y pa nun falar sólo de folk puru, equí n'Asturies siempre gusta muncho'l baile, entós les bandines tradicionales o dalgún grupu folk con repertoriu baillable siempre foi destacable. En cuantes a l'actividá nos conciertos, nos últimos años, coles condiciones económicques que nos representen, n'Asturies como n'otros llugares buscóse pa sobrevivir el formatu reducíu. Formaciones de como muncho cuatro componentes. Tien tirón, y buscando los instrumentos adecuaos pa cumplimentar la sonoridá, cubre les espeutatives pa ufrir un discursu musical de calidá y por pocu presupuestu.

— *¿Qué ye, Illán, lo más prestoso de pertenecer, ensayar y actuar nun grupu folk?*

— Lo más prestoso son los compañeros y la música. Tener la suerte de poder facer lo que te presta, la música, y tar colos amigos ye daqué que me fai mui feliz. Creo que nes canciones nótese. Tar pasándolo bien nos ensayos o enriba l'esceñariu al llau de collacios pa mi personalmente ye lo mas paecío a tar de guah.e nel parque xugando al esconderite. Ye un privilexu y pásolo mui bien. Cuando tocamos tamos faciendo dalgo xuntos y ye frutu nuesu, fecho mientras lo pasábamos bien como collacios. Ye una suerte.

— *Ficistis una maqueta llamada Alendando que, pienso yo, tien gran calidá y, amás d'ello, tien temas mui variaos: Caldueñu, Lía, Rucaúres y Alendando. ¿Qué pues dicinos tu, Bárbara, de la esperiencia d'esa primer maqueta?*

— Alendando fízose como una muestra de lo que tábemos creando, pa poder promocionanos y pa que quedara grabada pa siempre una parte de lo que tábemos faciendo. Ye un trabayu del que tamos mui arguyosos y que nos traxo munches alegrías. Contamos que nun se faiga esperar el primer discu del grupu y que mos dea tantes coses buenes o más.

— *¿Cuáles son, Fran, les dificultaes coles que s'alcuentren los grupos como Alienda pa siguir cola so trayectoria?*

— Munches y mui variaes. En primer llugar la propia realidá socioeconómica asturiana, que xenera inestabilidá. L'Asturies de 2018 ye una máquina esportadora d'emigrantes forzosos, mozos y non tan mozos, por mor de trabayu o estudios. Yo mesmu fui emigrante. N'Alienda sufrimos esta dificultá en varies ocasiones, y como nós muchos otros grupos, faciendo que seya perdificil tener un proyeutu a llarga escala. Otru problema, baxo'l mio puntu de vista, son les polítiques culturales que se faen n'Asturies, torgando la posibilidá d'ufrir un circuitu estable de conciertos a los grupos noveles, ya inclusive a los veteranos. La música en direutu nos bares ta persiguida, con problemes pa llograr llicencies y multes xabaces dafechu, mientras que muchos festivales y conciertos qu'había va dellos años esbarrumbáronse ensin que se supieren caltener por parte de l'alministración.

Les polítiques culturales nun pueden dedicase únicamente a la subvención, ye imprescindible ufrir a les bandes posibilidaes d'amosar la so música tanto en direutu como nos medios públicos de comunicación. Tamién dende los conceyos s'afonda nestos problemes, yá que'l modelu de fiesta de prau que manda güei ufierta siempre'l mesmu tipu de música durante tola programación, con orquestes de verbena, torgando la presencia d'otres menes de música y faciendo que'l públicu s'avece a esti tipu d'actuaciones culturales y venceye música de folixa

y de baille namái con esti tipu de repertoriu. Per otra parte, el fechu de que la llingua asturiana nun seya oficial, cola consiguiente falta de normalización, fai que l'asturianu nun tenga cuasi presencia nos medios de comunicación y que la música fecha n'asturianu nun llegue a parte de la población y s'arrequexe namái n'estilos como'l folk o'l rock. P'acabar, paezme mui esmolecedor el fechu de que nun haya relevu xeneracional y que los grupos y la xente que fai música folk y música n'asturianu seyan los mesmos que la facien va 10, 20 y hasta 30 años. Abúltame necesario un cambiu nes polítiques culturales asturianas, dotándoles d'una visión de país y desendolcando más iniciatives que la mera subvención.

— *La música folk n'Asturies tien yá una trayectoria importante, pero van cambiando los gustos, les condiciones económiques, la situación de la mocedá. ¿Cómo ves, Dani, el futuru de la música folk asturiana y cuáles son les dificultaes más importantes coles que s'atopa?*

— La música folk ye una música de raigón. Dende va unos años la mocedá nun busca'l raigón, busca reguetón o les orquestes y el botellón nos praos. Too ye respetable hasta ciertu puntu, pero llevo años pisando festivales y nueches folk y veo que toos vamos avieyando. Ye dicir, nun veo munches cares nueves. El públicu *folkie* estancóse, los festivales cada día son menos o más probes por falta perres. Necesítase un cambiu xeneracional de xente que venga pisando fuerte y aportando aire fresco. Nun sé si ye problema de la sociedá na que vivimos anguaño, que nun nos preocupa más allá de vivir al día, o que los que llevamos años nello, a los nuestros escolinos de les escuelas de música tradicional nun ponemos munchu empeñu n'incentivalos. Creo que tampoco tenemos la cultura de pagar por ver y esfrutar les coses. Necesítense más conciertos y espectáculos de pagu pa sostener y curiar a los artistes y la cultura en xeneral. Tamos en tiempos un poco baxos, pero naguamos por que too torne a, como diz Llan de Cubel, *Un tiempu meyor*.

— *¿Y tu, Illán, cómo ves el futuru de la música folk n'Asturies y fuera d'Asturies?*

— Bueno, tán faciéndose munches cosines nueves, a la par que ta resurdiendo'l respetu poles cultures. Hai años si tocabes la gaita nun yeres músicu, la xente ta volviendo a valorar lo propio y lo autóctono de cada zona. Personalmente préstame abondo porque pa mi les cultures de cada zona son un tesoru hereditariu, una ayalga na que cada xeneración foi dexando un pocoñín de so y que llega a les nueses manes. Préstame que se cuide y se valore.

Además tán faciéndose coses perinteresantes dientro del folk y con muncha calidá, tanto n'Asturies como fuera. Eso da los sos frutos y ta creciendo cada vez más la presencia del folk. Pa finalizar quiero dexar claro que pa min too esto ye única ya esclusivamente pol ciñu de la xente de la cai, de los asturianos, de la iniciativa privada, de delles persones. Porque dende l'ámbitu oficial l'apuesta pola cultura asturiana en xeneral y la música asturiana ye nefasta. En realidá, delles vegaes ponen más enfotu en valtalo qu'en promocionalo.

— *¿Cuáles son, Bárbara, les dificultaes coles que vos atopáis los que trabayáis nel mundu de la música folk asturiana? Valora la situación actual de la música folk asturiana.*

— La música folk alcuéntrase per una parte torgada y poco valorada, porque, tristemente, la mayor parte de les veces nun s'apuesta polo de casa. Amás, la economía actual tamién fai que vayan desapareciendo festivales y delles actividaes qu'antes ayudaben enforma a esta rama tan importante y valiosa de la cultura asturiana. Pero Asturies tien alma lluchadora y, lo mesmo que van morriendo coses per un llau, van espoxigando pel otru. Van naciendo grupos nuevos y van consiguiéndose nueves metes que dignifiquen esta música tan nuestra, como por exemplu la recién estrenada Titulación Superior de Gaita Asturiana nel Conservatoriu Superior de Música d'Uviéu «Eduardo Martínez Torner». Nun dexa d'haber muncha xente que puxa pola cultura asturiana.

Volviendo a la entruga inicial, les dificultaes más destacables son la escasez d'eventos nos que s'apueste por esta música y tamién les torgues que se-y pon a la música en vivo nestos momentos.

— *Illán, ¿qué coses nueves pue facer nel futuru'l vuesu grupu Alienda?*

— ¡Espero que munches! Si tamos equí ye pa dar guerra. Espero que siga prestándo-y a la xente lo que facemos pa poder siguir p'alantre y facer tolo que se mos presente y tengamos oportunidá. Nun considero que teamos zarraos a nada. Ensin esmolecese, pasín a pasín contamos facer toles coses nueves que nos surdan. Nun hai un oxetivu marcáu, nin un mínimu nin un máximu: namás siguir tocando y a onde mos lleve.

ACABÓ D'IGUASE NOS TALLERES
DE GRÁFIQUES EUJOA, EN SIERO,
A LOS 13 DÍES ANDAOS
DEL MES D'AVIENTU DEL AÑU 2018,
DÍA DE SANTA LLUCÍA

