

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, cuenta 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 utilitarios, 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 moceda 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 munchos 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 nueves metodoloxíes y les nueves 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 (partitures 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 contingüida 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 alreduro 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 «Céli», una velada de dances, cantares y melodíes irlandeses, antecedente directu de les «Céilidhe» d'anguaño. La segunda dómina del movimentu cultural intercélтику 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 intercéluticos se celebren a lo llargo de tola xeografía d'esos finisterres europeos. Y nesta etapa hai constancia de grandes festivales intercéluticos, 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 alreodor 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 Bretaña 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, Bretaña 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 colectivu 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 fuercia 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 alredu d'una Asturies tradicional (San Martín 2006: 221) a la que son ajenos 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 constituyen 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 celtas 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 ressignifica 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 rescemplaba 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, uferta 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 protagonistes, 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 desanicu 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 alredu 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. Nesos romeríes ye au la fiesta cumple coles sos funciones: la ruptura del tiempu cotidianu de trabayu y esfuerciu pa entregase a la folixa, el refuerciu 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'evolució, 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 resquebres 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 esopcial 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 afitades 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 anguano 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 ideológicamente 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 yá-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. Yá 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 Bretaña, au Alan Stivel vien dar sustancia y realidá al términu «música celta», enteverando sabiamente la música tradicional bretona col rock y el pop, pero siempre calteniendo una fonda vinculación coles músiques más tradicionales. Y siempre dende una militancia bretona 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 patrimoni 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 patrimoni 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 patrimoni 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 alquiría 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 alrededor 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: 111-142). 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 faciendo 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 –producíu 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 influencia 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 técnicu 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, alrededor del gran mayestru gaiteru Xuacu Amieva.

La música folk asturiana foi medrando y xorreciendo nel tiempu vanceyada con tou un movimientu de recuperación y relectura 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 már Xenos 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 Asturianu», 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'Asturies 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.