

FRANQUISMU ESPECTRAL, ARCHIVU ETNOGRÁFICU Y CORALIDAES ANÁRQUICES NA ASTURIES POSFRANQUISTA

Llorián García-Flórez

INTRODUCCIÓN¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Conceptu tomáu d'Ochoa Gautier (2006).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

FRICCIÓN AURAL: NEL ARCHIVU ETNOGRÁFICU, LA MULTICPLICIDÁ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Énfasis míu.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Énfasis mío.

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

FONTES PRIMARIES

AMBÁS (XOSÉ ANTÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ).

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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