



Otoño 2024, nº 19

ETNOMUSICOLOGÍA

II Jornadas UCM de música y videojuegos: Acercamientos al análisis ludomusicológico

Laura Bravo Prados 3

VI Jornadas de Investigación en Producción Musical. La canción grabada: un acercamiento interdisciplinar a su estudio / VI encuentro del grupo de trabajo en Producción Musical de SIBE-Sociedad de Etnomusicología

Laura Bravo Prados 5

I Jornadas SIBE en Ludomusicología para el estudio de la Música y el Juego

Iván García Jimeno 7

ETNOLECTURAS

Ruíz Caballero, Antonio. 2023. *Polifonías de Tradición Oral en el Pacífico Mexicano: El Repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la Comunidad Nahua de Santa María Ostula*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores – Unidad Morelia. ISBNs: 978-607-30-7778-1 (impreso) – 978-607-30-7756-9 (libro electrónico).

Pablo Alejandro Suárez Marrero 19

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Sicalipsis y educación sexual a través del cuplé y los espectáculos de variedades

Lidia Cachinero-Rodríguez 23

La música en las prisiones franquistas (1936-1945): una aproximación desde la memoria de los reclusos

Carmen Rivate Alvarado 50

Harmonias de Resistência: A Escuta como Ecoativismo no Festival Lisboa Soa

Rita Inácio dos Santos 84

Del Misterio de Elche a las canciones tradicionales mallorquinas: *Antixuetisme*, antijudaísmo y antisemitismo de raíz popular

Bárbara Durán 107

Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*

Javier Ares Yebra 140

Relato de una doble dialéctica: Reflexiones etnográficas sobre performatividad entorno a los espacios y formatos de celebración comunitaria para las danzas *halay* o *govend* en la provincia de Şanlıurfa, Turquía.

Sara Islán Fernández 167

Datos de autoría

199

Equipo

Dirección: Eulàlia Febrer Coll y Marina Arias Salvado.

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

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

Reseña

II Jornadas UCM de música y videojuegos: Acercamientos al análisis ludomusicológico

Universidad Complutense de Madrid, 22 de abril de 2024

Laura Bravo Prados

La facultad de Geografía e Historia de la UCM acogió por segunda vez el pasado 22 de abril las Jornadas de música y videojuegos. Esta estuvo organizada por el Dr. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y por Laura Bravo Prados, y en su celebración también fueron fundamentales el trabajo del equipo del laboratorio sonoro SonoLab UCM, que permitió la retransmisión en streaming del evento, y de los ponentes invitados Iván García Jimeno, Mario Acosta Asensio y Javier Manchado Reyero.

Como sucesor de las primeras jornadas, dedicadas a la historiografía y al papel de la musicología en el estudio de la música del videojuego, este evento se ha centrado en las diferentes maneras con las que enfrentarse al análisis musical desde la ludomusicología. Así, a lo largo de la mañana se mostraron a través de una serie de ponencias varios estudios de caso, cada uno basado en un tipo de análisis con sus propios ejemplos musicales, objetivos, cuestiones en las que poner el foco y parámetros y herramientas metodológicas. Además, también se realizó una mesa redonda en la que las personas que realizaron las ponencias reflexionaron sobre los diferentes análisis propuestos para encontrar sus similitudes y diferencias y, así, mostrar su utilidad para el estudio.

Después de la inauguración introductoria se dio paso a la primera ponencia del

encuentro, “Tecnología y Música: Un acercamiento al análisis de los videojuegos 8 y 16 bit”, protagonizada por el musicólogo Mario Acosta Asensio. Esta consistió en un análisis centrado en la tecnología y en cómo esta condiciona la creación y la recepción musical y sonora en el videojuego. De esta manera, Asensio Acosta explicó a través de su estudio las distintas características de los sistemas de audio 8bit y 16bit de las consolas y los recursos y limitaciones con los que estos contaban para configurar la experiencia sonora del videojuego.

Después de esto, Iván García Jimeno, investigador predoctoral y director del pódcast *Píxel Sonoro*, realizó la ponencia “Músicas de ningún tiempo: un análisis sobre el impacto del uso de anacronismos musicales en *Bioshock Infinite* y *Atomic Heart*”. García Jimeno mostró su estudio de la música de *Bioshock Infinite* y *Atomic Heart* centrado en el constante diálogo entre la intención de referenciar periodos históricos dentro de una narrativa ficticia y la experiencia de la comunidad jugadora que recibe una música “anacrónica” fundamental para el desarrollo de la trama del videojuego.

La tercera ponencia fue realizada por Laura Bravo Prados, titulada “The Super Mario Bros Movie. Un acercamiento al análisis transmedia en la música del videojuego”. Aquí se analizó la banda sonora de la

película *The Super Mario Bros Movie*, mostrando así cómo en el análisis de la música del videojuego hay que tener también en cuenta la presencia musical en otros medios audiovisuales diferentes pero, a su vez, relacionados. Se mostró así la complejidad del fenómeno musical en el videojuego debido a que este está integrado en un contexto cultural amplio e interconectado.

La primera parte de la jornada terminó con la aportación del estudiante de musicología Javier Manchado Reyero a través de la ponencia “Melodías Inmortales en Nuevos Contextos: Música y Narrativa en Pandora’s Tower”. Reyero Manchado realizó un análisis narrativo de la música del videojuego *Pandora’s Tower*, en el que pudimos ver cómo la repetición de determinados materiales musicales puede llegar a ser fundamental para el desarrollo de la trama en los videojuegos y cómo la música está condicionada por dicha trama. Además, Reyero Manchado también demostró que el videojuego no se encuentra aislado y, al igual que otros medios, este también recurre a las referencias de hitos musicales conocidos aunque no sea de manera literal y se adapten según las necesidades del videojuego.

Después de esto, se realizó la mesa redonda que ocupó la segunda mitad de la jornada en la que participaron las cuatro personas ponentes que intervinieron anteriormente. En esta, se llegó a la conclusión de que es imposible encontrar una metodología de análisis “universal” que funcione para todo tipo de estudio, y, por ello, es tan importante escoger adecuadamente las

herramientas y conceptos que nos sean útiles en cada ocasión. Por esto, podemos encontrar una gran variedad de análisis distintos e igual de válidos, siempre y cuando estos se ajusten a los objetivos de cada estudio.

El encuentro terminó con el cierre de las jornadas con el Dr. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, quien agradeció el trabajo del alumnado y del personal que participó en la organización y desarrollo del evento y el interés del público asistente.

La celebración de estas jornadas es una muestra de cómo la ludomusicología está ocupando finalmente su lugar en España, ya que estas han supuesto el ofrecimiento de un espacio en el que la comunidad investigadora que estudia la música en el videojuego pueda mostrar su interés e intercambiar conocimiento y opiniones con otras personas del mismo ámbito de trabajo. Además, con este tipo de eventos se está facilitando a un potencial público investigador la posibilidad de dar una oportunidad a la ludomusicología.

Todavía se necesita trabajar más para que la comunidad ludomusicológica española pueda llegar a sentirse tan cómoda como la del ámbito anglosajón, pero no por ello hay que olvidar los avances conseguidos, como la consolidación sólida de grupos de investigación, como el de LudoSpain adscrito a la SIBE, la creciente cantidad de estudios y personas interesadas en el tema o la celebración cada vez más frecuente de eventos como lo fueron estas jornadas.

Reseña

VI Jornadas de Investigación en Producción Musical. La canción grabada: un acercamiento interdisciplinar a su estudio / VI encuentro del grupo de trabajo en Producción Musical de SIBE- Sociedad de Etnomusicología

Universidad Complutense de Madrid, 14 de mayo de 2024

Laura Bravo Prados

El 14 de mayo de 2024 se celebró la sexta edición de las Jornadas de Investigación en Producción Musical¹ en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, organizada por el Dr. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y el equipo del laboratorio sonoro SonoLab UCM. Estas jornadas pueden considerarse un evento interesante para la comunidad investigadora, sobre todo para el grupo de trabajo en Producción Musical de SIBE, por suponer un punto de encuentro para distintos perfiles relacionados de diversas maneras con el ámbito de la producción musical y favorecer el intercambio de conocimiento científico y la actualización de este. Así, cada año se reúnen aquí tanto personas dedicadas a estudiar la música grabada desde la teoría como profesionales provenientes del mundo del sonido y cuyo trabajo se desempeña en los propios estudios de grabación.

Las jornadas de este año estuvieron protagonizadas por tres intervenciones centradas en obras científicas unificadas bajo un mismo tema principal: la

importancia de la mediación tecnológica a la hora de generar el discurso musical.

De esta manera, tras la inauguración se dio paso al Dr. Emilio Peral Vega y a la Dra. Elena Torres Clemente, quienes presentaron su trabajo para el libro *Mecano: inspiración poética y genio musical*. Peral Vega realizó la primera mitad de la ponencia dedicada al estudio de las letras de las canciones de Mecano desde una perspectiva literaria, mientras que de la segunda mitad se encargó Torres Clemente, quien aportó la visión musicológica necesaria para analizar la música y cómo su producción influye en el resultado final. Esta primera parte se cerró con un pequeño concierto en el cual el grupo de Músicas Populares de la facultad, dirigido por el Dr. Paco Bethencourt Llobet, interpretó un *medley* con canciones de Mecano. Con este, se pudo apreciar el trabajo e implicación del alumnado y del profesorado para apoyar y completar este tipo de eventos.

Después, se realizó una mesa dedicada al estudio intermedial de la canción popular

¹ La cual puede verse completa en dos partes, gracias a la emisión en *streaming* que se realizó, a través de los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=xQqzJyh-iPc> y https://www.youtube.com/watch?v=fBpXbS_1O2o&list=PLvm-GQbCgi6Dml1BozKcd-WZ9OrqzuTxs.

grabada, moderada por el Dr. Juan Pablo González Rodríguez, autor del libro *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales*. En esta segunda parte intervino el alumnado del Máster en Música Española e Hispanoamericana de la UCM, el cual realizó una serie de análisis de canciones populares utilizando la metodología intermedial del libro de González Rodríguez. Así, se presentaron tres ponencias, cada una dedicada a una canción diferente: primero *Al Alba* (de Rosa León y Luis Eduardo Aute) estudiada por Carlos García y Pablo Martínez, después *Bandera* (de Aterciopelados) analizada por Tatiana Asto, Itziar Saénz y yo misma y, por último, cerraron la mesa Laura Parker, Laura Ramírez y Carmen Rivate con *Look What You Made Me Do* (de Taylor Swift). Las tres intervenciones se centraron en aspectos diferentes aunque partieran de la misma metodología, como el mensaje político que podían incluir las canciones, el interés por la protesta social de estas o la expresión personal de sentimientos a través de la música. Es por esto por lo que se apreció que cada grupo terminase realizando distintos análisis, priorizando y modificando así determinadas herramientas y conceptos de la propuesta de González Rodríguez que permitieran un estudio eficaz de las cuestiones más interesantes en cada caso.

Por último, las jornadas se cerraron con la grabación del pódcast de SonoLab *La otra cara del disco*, donde Juan de Dios Cuartas entrevistó a José María Díez Monzón, autor de *Hispavox: El sonido de una época*, quien ejerció como ingeniero de sonido en la compañía discográfica protagonista de su libro. En esta última parte, Díez Monzón habló de su experiencia en *Hispanavox* y de su

trabajo testimonial, que supone una aportación importante para los estudios dedicados al sonido de esta empresa española, los cuales, como decía Díez Monzón, tendrán que tomar en el futuro la responsabilidad de completar y de “quitar el ruido” de este trabajo ya realizado por él mismo.

Las jornadas terminaron con el cierre realizado por Juan de Dios Cuartas, y el evento nos puede dejar como reflexión final que la producción musical está presente en diferentes ámbitos desde los que se puede y debe abordar, como los que tuvieron lugar aquí: la literatura, la musicología, la interpretación musical o la misma grabación del sonido. Un hecho que este encuentro ha tenido en cuenta desde sus orígenes y que seguramente se seguirá considerando en el futuro para continuar con su objetivo es el de ofrecer un espacio de encuentro que facilite el trabajo de investigación y el avance del conocimiento científico relacionados con la producción musical.

Reseña

I Jornadas SIBE en Ludomusicología para el Estudio de la Música y el Juego

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears (Palma de Mallorca), 4 y 5 octubre de 2024

Iván García Jimeno

En el momento en el que comienzo a escribir estas líneas, tramo final del año 2024, y ante la encomienda de reseñar lo que, en opinión propia, conformó una cita de relevancia histórica para la musicología española, no puedo evitar dirigir la mirada, aunque sea de manera fugaz, hacia los acontecimientos que han precedido a la organización de las I Jornadas SIBE en Ludomusicología para el Estudio de la Música y el Juego. Este simposio, que tuvo lugar los días 4 y 5 de octubre en el Conservatori Superior de Música de Illes Balears de Palma de Mallorca, constituye la rúbrica de que en España se avanza a pasos agigantados hacia la normalización académica del estudio de la música en el videojuego, como ya avanzaba de forma magistral Juan Pablo Fernández-Cortés en *Anuario Musical* en 2020. En ese artículo se hacía énfasis en la necesidad de incorporar reflexiones de carácter crítico aplicadas a este campo de estudio, renovar los paradigmas metodológicos de la musicología, trabajar sobre unas tipologías específicas de fuentes y emplear herramientas conceptuales que pudieran conducir a un análisis adecuado del producto videolúdico —o la creación de otras particulares para el medio— (Fernández-Cortés 2020). La fundación del Grupo de Investigación LudoSpain en 2022,

del que soy orgulloso integrante junto a investigadores de la talla de Lidia López Gómez, Eulàlia Febrer Coll, Cristina Guzmán-Anaya, Francisco José Jiménez Bueno o el propio Fernández-Cortés, ya había sentado un poderoso precedente como prueba palpable de que ese proceso de normalización académica de la ludomusicología resultaba más que incipiente en este país. Y es que, al margen de las numerosas aportaciones de los miembros de este grupo de investigación al campo del estudio de la música y el sonido en videojuegos, lo cual involucra un buen puñado de artículos en revistas y volúmenes científicos, mesas temáticas en congresos y futuras publicaciones de carácter monográfico, cabe resaltar el lugar central que ocupó LudoSpain en la organización del Ludo2024, uno de los congresos más relevantes de esta subdisciplina a nivel internacional que, en esta ocasión, tuvo lugar en el Tecnocampus de la Universidad Pompeu Fabra con la doctora Lidia López Gómez como una de sus principales responsables. Ambos eventos encumbran el buen hacer y las contribuciones del grupo, tanto en el panorama académico nacional como en el internacional.

Inicio, pues, este texto colocando en un lugar destacado los prolegómenos que nos han conducido hasta este punto, porque el

camino no ha sido fácil ni breve. El término “ludomusicología”, acuñado primeramente por Guillaume Laroche y empleado por Roger Moseley en 2013, es, como bien señalaba Fernández-Cortés, un neologismo resultante de la unión de los vocablos «ludología» y «musicología»; una categoría que, a modo de paraguas, se usa en sentido amplio para aludir al estudio de los vínculos que se establecen con la música en términos de juego (Kamp, Summers y Sweeney 2016: 1). El surgimiento de la subdisciplina ludomusicológica se produjo casi como una consecuencia natural debido a la rápida expansión y consolidación de la ludología — *game studies*—, que aconteció entre la última década del siglo pasado y principios del nuevo y que terminó impulsando aproximaciones dirigidas al estudio de la música y el sonido en los videojuegos con algunas obras notables en la primera década del nuevo siglo. La fundación del *Ludomusicology Research Group* en agosto de 2011 por los investigadores Mark Sweeney, Tim Summers y Michiel Kamp en Reino Unido, como una consecuencia lógica del floreciente movimiento, tuvo su razón de ser en encontrar y agrupar a investigadores de todo el mundo que en aquel momento estuvieran centrando sus investigaciones en la música de videojuegos. Posteriormente, el asentamiento de Ludo como congregación académica anual centrada en la materia a partir de 2013, precedería a la creación de la North American Conference on Video Game Music en 2014 y la conformación de la Society for the Study of Sound & Music in Games —SSSMG— en diciembre de 2016. Todos ellos deben considerarse antecedentes directos a la celebración de

las I Jornadas SIBE para el Estudio de la Música y el Juego, jornadas que se organizaron siguiendo el mismo espíritu aglutinador y ecléctico que motivó el nacimiento de la «ludomusicología», una etiqueta que se formuló para definir un campo de estudio amplio e interdisciplinar, como señaló el propio Mark Sweeney (*Game: The Italian Journal of Game Studies* 2017). En consecuencia, no sorprende que las líneas temáticas que figuraban en la convocatoria para comunicantes abarcaran desde «aportaciones en torno a la teoría lúdico-musical» hasta «deportes y música», recorriendo categorías relacionadas con el juego en su sentido más extenso, como son los juegos tradicionales o los juegos de mesa y, en un lugar destacado debido a la altísima afluencia de investigaciones en esa dirección, la vertiente que estudia la aplicación del juego como recurso docente en materia de música.

Esta multidireccionalidad no sólo surge a causa del carácter acogedor de la subdisciplina ludomusicológica, sino que llega como consecuencia de la emancipación del juego de su confinamiento social al mero pasatiempo, como apuntó Patrick Jagoda en el libro *Experimental Games: Critique, Play and Design in the Age of Gamification*, muy útil para profundizar en un concepto tan extendido y controvertido como es el de «gamificación» (Jagoda 2020: 5). La doctora Eulàlia Febrer Coll, miembro de los comités científico y organizador de las Jornadas, construyó su discurso de apertura alrededor de la noción de «círculo mágico» con la que el historiador y filósofo Johan Huizinga aludía al carácter liminal del juego como fenómeno cuasi ritual, sito fuera de

los límites de la vida cotidiana y «más viejo que la cultura», como ella misma remarcó (Huizinga 2007, 11). Este punto de vista sobre el juego, que sugiere su contemplación como un sistema simbólico de configuración pretérita o incluso arquetípica, se proyecta en una expresión del historiador neerlandés que continúa resultando fascinante en la actualidad y que, en última instancia, podría constituir un buen reflejo del motivo de esta congregación: «todo juego significa algo». Esta afirmación señala sutilmente la dimensión performativa inherente al juego que impregna sobremanera el ámbito de los productos videolúdicos, más concretamente, los cuales, en virtud de su faceta interactiva, y de acuerdo con Katie Salen y Eric Zimmerman, son consecuencia de un proceso de diseño que debe perseguir una experiencia de juego significativa (Salen y Zimmerman 2004: 33-31). Estas facetas del juego subyacían a la reunión de todos los presentes, ya figurasen como ponentes o como asistentes, agrupando las seis mesas y veintitrés presentaciones que integraron las jornadas en lo que podrían ser dos áreas temáticas o ejes principales en torno al estudio y las aplicaciones de la música y el juego: por un lado, la vertiente pedagógica, que destacó la relevancia y popularidad del empleo de metodologías docentes basadas en el juego para enseñar música, principalmente en conservatorios e institutos, a la luz de las nuevas exigencias de cariz educativo impulsadas por factores

El viernes 4 de octubre, un día soleado en la capital insular, comenzaban las jornadas en un contexto que sorprendía a propios y extraños: el escenario del auditorio del Conservatori Superior de Illes Balears,

como la reciente Ley Orgánica 3/2020 de 29 de diciembre; por otro, estaban aquellas propuestas de inclinación analítico-teórica, que dejaron importantes reflexiones sobre metodologías y perspectivas aplicables a la observación de fenómenos sonoros de muy diversa índole o acerca de conceptos inherentemente ligados al juego, como el de identidad. Algunas de ellas destacaron por exhibir demostraciones técnicas cuyos fundamentos remitían a estudios y disposiciones de carácter musicológico. En esta línea, me veo obligado a resaltar la sesión plenaria impartida por Eduardo de la Iglesia, reputado compositor y diseñador de audio con una experiencia longeva y contrastada, que acercó —o introdujo, según los casos— a los allí presentes a algunas técnicas aplicadas habitualmente en el proceso de creación e integración de los elementos que constituyen el apartado auditivo en el videojuego, ya sea el material musical o los efectos de sonido. En cualquier caso, el carácter enriquecedor de este histórico evento vendría conformado por la transversalidad de todos estos enfoques; de la búsqueda de claroscuros entre la teoría y la aplicación funcional; de los puentes tendidos entre las humanidades y la siempre perseguida formalización práctica de los enunciados teóricos, ya sea en las aulas o en los entornos creativos. Espero que el lector o lectora pueda apreciar el carácter convergente de las aportaciones en el discurso de esta sucinta crónica.

donde tendrían lugar todas las ponencias, el taller y la sesión plenaria. Una vez efectuada la apertura de puertas y superado el discurso inicial, se dio inicio a la primera mesa, moderada por Laia Queralt Martí,

titulada «Ficción y sonido». Yo mismo recibí la encomienda de inaugurar este primer bloque con el análisis del apartado musical de dos videojuegos clásicos, *Monkey Island 2: LeChuck's Revenge* (LucasArts 1991) y *A.M.C. Astro Marine Corps* (Creepsoft 1990), a partir de un planteamiento de tipo heurístico basado en lo que Marie-Laure Ryan denominó «arquitectura textual» (Ryan 2006: 100-105), una noción que hace referencia a la representación de distintas estructuras de narratividad interactiva a través de diagramas en dos dimensiones que conectan puntos o nodos. En esta propuesta, mi intención era explorar las relaciones bilaterales que se establecen en el videojuego entre narrativa, espacio y tiempo a través de la música, con el consecuente acercamiento que los modelos de la arquitectura textual pueden otorgar hacia el modo en que los creadores perciben la integración del material musical durante el *gameplay*. Subsiguientemente, Júlia Balanyà i Pruna mostró un interesante estudio, fundamentado en nociones célebres en el terreno del audiovisual como son las de «hiperrealidades» sonoras (Levitin 2006) y «paisaje sonoro» (Schafer 1977), sobre el impacto de la transmedialidad y la ficción en el modo en que determinados sonidos se perciben y asumen como reales. La autora se centraría específicamente en un sonido habitual en el mundo del cine y en los videojuegos, el rugido del dragón, efectuando un breve recorrido historiográfico por algunos de los precedentes que podrían haber inspirado su configuración actual en el imaginario colectivo y ofreciendo una interesante reflexión sobre la importancia del contexto

narrativo en su comprensión. Esta intervención generó un interesante debate sobre la procedencia del sonido, la influencia de la cultura subyacente en su concepción y otras cuestiones relacionadas con *sampling* y diseño de audio en videojuegos. Posteriormente, llegó el turno para Kevin Díaz Carrillo, quien realizó una concisa pero atractiva disertación sobre un asunto que a menudo pasa desapercibido en los discursos historiográficos canónicos de la música y el sonido en el videojuego, esto es, la influencia de las producciones autóctonas en la industria. Díaz Carrillo focalizaría en el caso mallorquín, abordando la obra de compositores como Miguel Ángel Carrillo para el estudio de desarrollo *Island Dream* durante la década de 1990, la de los hermanos Jorge y Guillermo Badolato en *Badolato Music*, y también algunas producciones en sellos vernáculos como *Tragnarion*, *King Maker* y *Mutant Games*. Por último, Paula Agustina Maga exhibió en su comunicación un análisis de índole interdisciplinar, fundamentado en la examinación paramétrica de la construcción armónica y tímbrica de una selección de materiales en *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017). Agustina Maga ofreció a los asistentes una reflexión crítica acerca del peso del autoorientalismo en la conformación de la obra musical como medio intersubjetivo capaz de generar lenguajes que remiten a constructos intersubjetivos sobre las identidades culturales. Para ello, se basaría en ciertas disposiciones de Dana Plank y, lo que es igualmente relevante, en el trabajo en curso de Cristina Guzmán Anaya.

La segunda mesa, moderada por Francisco José Jiménez Bueno bajo el título «Videojuegos como herramientas educativas», acogía las primeras aportaciones englobadas en la vertiente didáctica de la música a través del juego. Estas alcanzaron la oncena en total, lo que puede otorgar una pista de la magnitud y gran calado de este aspecto en las jornadas, quizá como reflejo de preocupaciones y tendencias sociales de mayor entidad. Muchas de ellas orbitaban alrededor del concepto de «gamificación», sobradamente afincado en el acervo popular y cuyas aproximaciones ontológicas han proliferado durante los últimos años destacando el potencial del juego como herramienta de desarrollo cognitivo destinada a promover el aprendizaje, estimular la capacidad resolutoria del individuo e integrar actividades de índole psicológica en las competencias sociales. Por consiguiente, y como demostrarían los ponentes consagrados a esta área, la gamificación no se dirige a crear una experiencia lúdica, aunque pueda existir esa actitud, sino a influir en la conducta y la cognición del sujeto, lo que evidencia su capacidad performativa.

Gemma María Salas Villar destacó en su presentación las virtudes del aprovechamiento de la faceta interactiva de la aplicación Kahoot para «conocer la música no únicamente desde las fuentes escritas, sino focalizando en las competencias auditivas» con el doble trasfondo de «estimular la creatividad y el pensamiento crítico», esto es, influir positivamente en el desarrollo de actividades cognitivas oblicuas. Salas Villar, quien ejecutó una demostración

pormenorizada y en directo del funcionamiento de la aplicación, quiso enfatizar en las distintas y potenciales aplicaciones de las diversas tipologías de Kahoot, partiendo de la premisa de que su planteamiento debe ser intrínsecamente motivante, es decir, siguiendo las disposiciones de Thomas W. Malone (1981), ni demasiado fácil ni demasiado difícil. En esta misma línea, Eduardo García Bermo abogaba por el uso de Classcraft como herramienta destinada a renovar el patrimonio metodológico de la didáctica musical de manera interdisciplinar y motivadora. En su estudio de caso, una propuesta docente de la música del Romanticismo, el autor quiso poner de relieve la utilidad del aprendizaje por proyectos y de un modelo de «clase invertida» —una alteración del clásico prototipo expositivo-pasivo— por el que el profesor se integra entre el alumnado estimulando la dinamización de la clase a través de él, bien por medio de la formulación de preguntas; bien mediante el planteamiento de temas de debate. Por su parte, Agustina Miquel, tercera ponente de la mesa, continuó con la referida puesta en valor de la motivación y la retroalimentación en la enseñanza de los fundamentos del lenguaje musical en el Conservatorio de Felanitx, donde la profesora, bajo un enfoque sorprendente e ignoto —en mi opinión, al menos—, pone en práctica un juego de creación propia que integra algunas de las principales mecánicas del célebre título *Among Us* con el objetivo, de nuevo, de enardecer la creatividad y fomentar el trabajo en equipo entre los alumnos del grado elemental, principalmente. En esta misma línea,

algunos de los allí presentes formaríamos parte de un taller celebrado con posterioridad a la pausa para el almuerzo, e impartido por Helena Rodríguez Masafrets, que pretendía demostrar la usabilidad de los juegos tradicionales como recurso didáctico, tanto de los fundamentos del lenguaje musical como de otros aspectos avanzados. Su título, «El joc tradicional adaptat a l'aula de llenguatge com a nexa generacional», anticipaba de manera clara que las metodologías no se circunscribían a edades o perfiles musicales concretos, lo que terminó por sumir a los asistentes en una vorágine de propuestas lúdicas dirigidas a impulsar y mejorar habilidades del lenguaje musical, como la lectura haciendo uso de diversas claves o la rapidez de pensamiento a la hora de identificar intervalos y construir acordes.

La mesa número tres, que yo mismo tuve el placer de moderar, abría la sesión vespertina del primer día de las jornadas con «perspectivas ludomusicológicas» de dispares idiosincrasias, comenzando con una puntera propuesta didáctica enraizada en la explotación de las posibilidades que otorga la realidad virtual en tanto que tecnología capaz de generar entornos virtuales. Phillip Fenenberg, de la Universidad de Postdam, recurrió a conceptos ampliamente debatidos en el seno de los estudios literarios y la ludología, como son los de «presencia», «inmersión» y «flow», para presentar una demostración videolúdica consistente en un taller de composición para jóvenes dirigido a mejorar la comprensión musical y adquirir competencias heterogéneas derivadas de la traslación del alumnado al papel del compositor. La aplicación diseñada por

Fenenberg se fundamentaba en los principios de la física para impulsar un tipo de composición basada en estructuras rítmicas, proyectando una interfaz a través de la cual se hacía uso de diferentes figuras geométricas para construir circuitos de flujo. En otro orden, Francisco José Jiménez Bueno participó en la mesa con una presentación que destacaba la potencialidad de la música de los videojuegos como metodología de enseñanza, lo que incluye tanto aspectos historiográficos como especificidades compositivas del medio. Jiménez Bueno subrayó la idoneidad de esta metodología para imbricarse en las nuevas disposiciones establecidas en el RD 95/2022 de 1 de febrero sobre las enseñanzas mínimas en Educación Infantil; en concreto, como vehículo de desarrollo de lo que el Real Decreto identifica como «saberes básicos», esto es, «conocimientos, destrezas y actitudes que constituyen los contenidos propios de un área y cuyo aprendizaje es necesario para la adquisición de las competencias específicas». Ulteriormente, Ugo Fellone, actual presidente de la SIBE, otorgó a los presentes unas interesantes consideraciones sobre el karaoke como género «(ludo)musical». Fellone abrió su disertación con una cronología de los sucesos preliminares que condujeron a la creación del karaoke y a la consolidación de sus componentes constitutivos en la década de 1980, resaltando factores como la participación comunitaria, la predominancia del grupo masculino, la importancia de que la pieza escogida sea apropiada para el contexto y fácilmente cantable y otras reglas de configuración implícita. Una de las principales reflexiones

del autor hacía alusión a la categorización del karaoke como género histórico, de acuerdo con la clasificación tripartita de los géneros musicales de Tzvetan Todorov a los que se refiere Fabian Holt (2007), pero cuya concepción es esencialmente metagenérica. Cumpliendo con uno de sus objetivos principales, esta presentación suscitaría un intenso debate acerca de la inclusión del karaoke en el género lúdico de los juegos musicales, habida cuenta de los múltiples puntos de conexión que este mantiene con los aspectos constitutivos del juego que formularon autores como David Parlett, Johann Huizinga, Brian Sutton-Smith o Bernard Suits. A propósito de este último, su definición del juego como actividad voluntaria, compuesta por unas reglas que se aceptan voluntariamente encaminadas a alcanzar unos determinados objetivos superando obstáculos innecesarios —esto es, de manera poco eficiente—, ocupaba una parte relevante del marco teórico de la presentación de Marinu Leccia, quien se encargó de finalizar la primera sesión de las jornadas. Leccia, recién doctorado por la Universidad de Oxford, expuso a los asistentes una serie de análisis de obras de Benjamin Britten cuya metodología se basaba, en buena parte, en la identificación de reglas y recursos compositivos interactivos. El autor apreciaba estos componentes en la construcción de los motivos musicales y en el empleo de tópicos en algunos pasajes de *Muerte en Venecia*, como posibles representaciones simbólicas de la idea de la infancia; un enfoque que, como él mismo destacó, se emparentaba con orientaciones de naturaleza análoga planteadas por autores como Hans Keller —psicoanálisis—

, Donald Mitchell —pacifismo— y Philip Brett —homosexualidad—.

La sesión del sábado 5 de octubre amanecía, para mí, lejos de la ciudad insular por motivos que no vienen al caso; si bien, por fortuna, la magnífica organización del evento habilitó el acceso en línea a la retransmisión de las presentaciones, algo altamente demandado en muchos congresos de carácter científico. Así, el segundo y último día de las jornadas comenzó con una cuarta mesa moderada por Lidia López Gómez y dedicada a las numerosas perspectivas, también de tipo fenomenológico, que se plantean a raíz de las nociones de «Escucha, percepción e interactividad», como rezaba el nombre de la mesa. Ariel Grez Valdenegro, doctorado en Estudios Americanos por la Universidad de Santiago de Chile, inauguró la sesión con una propuesta dirigida, en cierto sentido, hacia la búsqueda de nuevos paradigmas metodológicos con los que examinar, no sólo como escuchamos e interpretamos la música del videojuego en relación con la dimensión háptica que distingue al medio, sino también cómo es posible dialogar con la escucha interactiva de los demás individuos. El planteamiento de Grez Valdenegro se asentaba en un extenso y complejo corpus bibliográfico, del que podrían destacarse las disposiciones de Karen Collins (2013) y Martin Roth (2017) sobre interacción con el sonido y renegociación perceptiva, así como un alegato en favor de la autoetnografía como herramienta de análisis de la heterogeneidad que presenta la escucha en el mundo del videojuego (Kamp 2020). Esta brillante presentación concluyó con la exhibición del funcionamiento de un

minijuego elaborado con Godot, FMOD y Ardour; un mapa sonoro interactivo consistente en una interfaz en la que se mostraban cuatro dibujos a los que se aparejaban materiales melódicos que aparecían en función de la proximidad del usuario a su zona. A continuación, Juan Urdániz abordaría un campo de la ludomusicología que no se presenta de manera demasiado habitual: el estudio de la música —la percepción musical, en este caso— en los juegos de mesa. «Y suena porque me toca», la ocurrente primera enunciación del título, otorgó, en primer lugar, un escueto recorrido historiográfico por algunos de los hitos que se produjeron en este terreno vinculados a las sucesivas innovaciones tecnológicas. Urdániz mencionó obras tempranas como *A bit O'Blarney* (1984), *Atrápalo* (1985), *Drácula* (1992) y dos casos de estudio de juegos de rol acompañados por cinta de caset: *Dragonraid* (1984) y *Dragon Roar* (1985). Al igual que sucedía en el caso anterior, Urdániz planteó un estudio desde el punto de vista autoetnográfico que se situaba en consonancia con un sistema de categorización de los juegos de mesa de elaboración propia. Esto condujo al autor a la reflexión sobre el impacto de la música en relación con dos fenómenos ampliamente debatidos por los académicos de los *game studies* durante la década anterior: inmersión y absorción. A este respecto, yo destacaría la obra de Gordon Calleja (2011) si lo que se busca es una visión global de algunas de las posiciones teóricas más relevantes sobre ambos. A continuación, Marta García Quiñones presentó una investigación en curso acerca de la transformación de la escucha musical en

función del desarrollo de diversos factores socioculturales, como son los avances tecnológicos o los cambios acaecidos sobre conceptos y lenguaje. Así, García Quiñones incidía en la búsqueda de nociones que se adecuasen a la fluctuación de los aspectos de la escucha con el devenir de dichos fenómenos, una tarea que ya había comenzado en 2007 con un artículo en el que disertaba sobre la aleatoriedad de la escucha provocada por la posibilidad de seleccionar canciones que introdujeron los dispositivos portátiles de reproducción de audio durante los primeros años del siglo XXI (García Quiñones 2007). A razón de esto la canción se habría asentado como la unidad de consumo musical impelida por ciertos fenómenos aparejados a dichos dispositivos. Entre ellas: distribución digital, almacenaje y miniaturización. Para García Quiñones, de algún modo, estos dispositivos favorecieron la instauración de un juego entre la máquina y el usuario, cuyas reglas influyeron decisivamente en la escucha subjetiva y sus hábitos de consumo. Esta premisa le permitió acometer su estudio desde una visión contextual del fenómeno perceptivo más allá del factor control, incidiendo en aspectos que trascienden ese ámbito y que se ven facilitados por el auge de las plataformas de *streaming*, como es la capacidad para reproducir música que se considera más adecuada para una determinada situación.

La última aportación de esta mesa fue efectuada por Clara Permuy Pérez en representación de su compañero, ausente, Marcos Amado Rodríguez. En esta prometedora comunicación, la autora presentó una metodología educativa

innovadora cuyos cimientos teóricos se afincan entre la pedagogía de los espacios sonoros de Schafer y *La ciudad de los niños* de Francesco Tonucci, obra que inspiró la reforma urbanística de Pontevedra en 1999. El proyecto de Amado Rodríguez y Permuy Pérez consiste, en términos generales, en someter a estudiantes de todas las edades al paisaje sonoro de las ciudades otorgando a dicho contexto la entidad de una composición musical, en consonancia con las ideas de Schafer, e incorporando un modelo docente alternativo a los planes tradicionales en educación musical. Los ejercicios programados según esta propuesta pedagógica incluyen el análisis del paisaje sonoro en un momento del día pormenorizado, teniendo en cuenta los sonidos que se producen durante el trayecto. Todo ello conduce, de acuerdo con la autora, al autocuestionamiento de los sonidos que se consideran ideales para la ciudad.

La merecida y solicitada pausa después del apasionante inicio de la sesión, precedió a la quinta mesa del acto, cuyo encabezamiento estipulaba «Música y videojuegos», y que fue moderada por la propia García Quiñones. Otra presentación telemática, a cargo de Michel Moritz, sirvió de apertura a una mesa que se desarrollaría íntegramente en inglés, con un extenso análisis musical de los temas musicales de la franquicia *Pokémon* que tradicionalmente se han consignado a diversas tipologías ligadas a determinadas situaciones y contextos. Entre ellos, destacaron piezas de batalla y de exploración. Algunas de las conclusiones que alcanzó el autor después de este ejercicio comprendieron la identificación de recursos compositivos que configuran un

«sonido *Pokémon*» en las secuencias de batalla: ruptura audiovisual, interludio y *loops* conformados por la repetición de figuras y patrones rítmicos. A continuación, Costantino Oliva introdujo un estudio de caso fascinante y atípico, en muchos sentidos. *Night Parade of 100 Demons* es un videojuego musical inspirado en la mitología japonesa —específicamente, en los Yokai y el fenómeno del *Tengu Tsubute*, esto es, rocas que caen del cielo sin explicación— y desarrollado en la Universidad de Malta, el cual se compone de mecánicas que permiten interactuar con los elementos en pantalla para crear sonidos. La base de estas mecánicas se encuentra en la curiosidad y afiliación que el investigador sentía hacia el fenómeno de la improvisación musical y las capacidades latentes que el medio atesora en esa misma dirección. En consecuencia, Oliva desmarcó este producto de juegos musicales como *Guitar Hero* (Neversoft 2005), basados en la adquisición y el desarrollo de habilidades relacionadas, esencialmente, con un método de notación concreto, y lo situó en la órbita de obras como *Elektroplankton* (Nintendo, 2005), cuyo diseño permite al usuario experimentar con la música de manera creativa. Otro asunto que se puso de relieve en esta intervención hacía alusión a los vínculos apreciables entre el concepto de «*Musicking*» de Christopher Small (1998) y la disrupción de la idea de la performance musical como elemento solo accesible a músicos entrenados, principalmente a través del traslado de una situación musical a contextos en los que la experimentación se produce por medio de la interpretación de los signos superficiales que conforman los juegos digitales (Aarseth y Calleja 2015).

Lidia López Gómez concluía esta mesa con una intervención magistral que comenzó con la presentación del libro *Music, Sound, and Identity in Video Games*, que ella misma edita y cuya publicación se encuentra actualmente en curso. López Gómez planteó una profunda reflexión de carácter ontológico sobre el concepto de identidad como una combinación de factores personales y contextuales, esto es, «no como un estado, sino como un proceso». Así, no sería preceptivo hablar de la identidad como un fenómeno singular, sino como un conjunto de identidades. Esto, trasladado al campo de la música en los videojuegos, provoca que la identidad se proyecte a través de la codificación comprensible de clichés, como sugiere el modelo analítico de la inmersión ALI de Isabella van Elferen en lo referente a la cuestión de la «alfabetización ludomusical» (Van Elferen 2016). Uno de los estudios de caso propuestos por Lidia López concernía el análisis de manifestaciones musicales contemporáneas de Grecia en *Assassin's Creed Odyssey* (Ubisoft 2018), como muestra de la estereotipación, racialización y exotización de los timbres instrumentales y del material musical en general, con el propósito de cumplir con unos estándares comerciales. En ese sentido, una de las conclusiones expresadas por la autora radica en que los estereotipos y clichés que permean la representación de la identidad se transmiten a través de la historia, la cultura y el espacio, independientemente de que este sea ficticio o real. La dificultad añadida para quien se interese por la investigación en este terreno atañe al estudio de las formas por las que dichos estereotipos se imbrican en la dualidad

impuesta entre el imaginario colectivo y la identidad personal.

Llegando al término de las presentaciones que conformaron esta histórica primera edición de las jornadas, y después de la sesión plenaria impartida por Eduardo de la Iglesia a la que he hecho alusión anteriormente, la sexta mesa, titulada «Gamificación en el aula», devolvía a los asistentes a la cuestión de la educación musical a través del juego con cuatro comunicaciones que hicieron gala de un inusitado carácter heterogéneo. En primer lugar, Erika Osnaya Ruiz mostró las aplicaciones de una investigación en curso cuyo fin es el de configurar una metodología didáctica para el uso de tres baquetas a la hora de acometer la interpretación musical en la marimba. Los objetivos específicos involucraban el desarrollo de habilidades biomecánicas haciendo uso de propuestas lúdicas previamente formuladas por autores como Leigh Howard Stevens y Jenny Arcelia. Por añadido, Osnaya Ruiz demostró que la identificación de paralelismos gestuales puede conducir a la naturalización de movimientos de naturaleza análoga con beneficios que se producen de manera bilateral —por ejemplo, entrenar el giro de la muñeca a través de la imitación del gesto que se realiza al botar una pelota—. A continuación, Belén Ferreira Reguera exhibió ante los congregados una adaptación propia de las mecánicas de *Monopoly* a un juego de tablero dirigido a la enseñanza de las figuras rítmicas, *Rythmopoly*, basado en la compraventa de instrumentos musicales en base a criterios de valor que se fijan mediante su asociación a una u otra figura. Con ello, su creadora

logra estimular el aprendizaje de las relaciones de equivalencia entre figuras rítmicas, la identificación de las familias de instrumentos y la asimilación y aplicación de conceptos teóricos transversales, además de fomentar el trabajo en equipo. La autora tomó como referencia para su marco teórico la teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel (1983), además de la distinción de las cuatro etapas del desarrollo cognitivo establecida por Jean Piaget a lo largo de su extensa obra, entre otras referencias. Tras la aplicación de esta metodología, la autora constató la mejora del alumnado en materia de lectura e identificación de las figuras rítmicas, así como en la memorización de los diferentes géneros musicales y sus características; no tanto en cuanto a la retención de los compositores. En penúltima instancia, Héctor-Luis Suárez Pérez reveló los resultados de una investigación auspiciada, en origen, por la Facultad de Educación de la Universidad de León, consistente en la realización de una importante labor de campo destinada a examinar «el juego con música popular y tradicional en la provincia de León». Esta tarea resultó de la coordinación de diversos trabajos realizados en el seno de especialidades y asignaturas relacionadas con música entre los años 1998 y 2004, aunque fue retomada en 2011. En ellos, los alumnos debían recabar testimonios acerca de costumbres y prácticas relativas a juegos con música popular o tradicional afincadas en cualquier lugar de la provincia leonesa, reforzando el aspecto etnográfico de la investigación. Por último, Carmen Fontanet Bel concluía las Jornadas con la exposición de un juego de cartas llamado *L'Ukelele i jo*, cuya creación

vino motivada por las necesidades particulares que presentan los centros de Educación Secundaria situados en zonas conflictivas. Estos lugares, como destacó la comunicante, se caracterizan por un alto grado de absentismo y desmoralización entre los miembros del alumnado. Con esto en mente, *L'Ukelele i jo* propone una jugabilidad flexible que a menudo requiere de la cooperación de los participantes a través de su distribución en equipos, incitando su participación por medio de acciones que se agrupan en cinco categorías: tocar, escuchar, adivinar, responder y ritmo. Finalmente, el último encaje de la sesión del sábado de las «Jornadas SIBE en Ludomusicología para el Estudio de la Música y el Juego» vino determinado por la asamblea de los miembros de la junta directiva de SIBE; reunión que certificaba, implícitamente, la trascendencia que adquirió el evento para la Sociedad de Etnomusicología y en el panorama nacional. Sea como fuere, la calidad y el interés que suscitaron todas estas participaciones en los allí presentes, constituyeron factores corolarios de la pertinencia que reviste celebrar una segunda edición en el futuro que reafirme la fortaleza de la subdisciplina ludomusicológica en este país y fomente nuevos enfoques en esa dirección.

Bibliografía

Aarseth, Espen y Gordon Calleja (2015). *The Word Game: The Ontology of an Undefinable Object*. 10th International Conference on the Foundations of Digital Games: California.

Ausubel, David (2002). *Adquisición y retención del conocimiento. Una perspectiva cognitiva*. Genis Sánchez Barberán (trad.). Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

Calleja, Gordon (2011). *In-Game. From Immersion to Incorporation*. Cambridge y Londres: The MIT Press.

Collins, Karen (2013). *Playing With Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Videogames*. Londres: The MIT Press.

Fabian Holt (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Fernández-Cortés, Juan Pablo (2020). Ludomusicología: Normalizando el Estudio de la Música de los Videojuegos. En *Anuario Musical*, 75, enero-diciembre, 181-99, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2020.75.09>

García Quiñones, Marta (2007). Listening in Shuffle Mode. En *Song and Popular Culture*, 52, 11-22.

Huizinga, Johan (2007). *Homo Ludens*. Traducción de la obra original de 1954 por Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial.

Jagoda, Patrick (2020). *Critique, Play, and Design in the Age of Gamification*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Kamp, Michiel, T. Summers, y Mark Sweeney (2016). *Ludomusicology. Approaches to Video Game Music*. Michiel Kamp, Tim Summers y Mark Sweeney (eds.). Sheffield: Equinox. Jagoda, Patrick (2020). *Critique, Play, and Design in the Age of Gamification*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Levitin, Daniel (2006). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA.

Roth, Martin (2017). *Thought-provoking Play. Political Philosophies in Science Fictional Videogame Spaces from Japan*. Pittsburgh, PA: Carnegie Mellon University.

Ryan, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Salen, Katie, y Eric Zimmerman (2004). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge y Londres: The MIT Press.

Schafer, Murray (1977). *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

The Ludomusicology Research Group (2017). En *Game: The Italian Journal of Game Studies*, 6, 43-48.

Thomas W. Malone (1981). Toward a Theory of Intrinsically Motivating Instruction. En *Cognitive Science*, 4, 333-369.

Reseña de libro

Ruíz Caballero, Antonio. 2023. *Polifonías de Tradición Oral en el Pacífico Mexicano: El Repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la Comunidad Nahua de Santa María Ostula*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores – Unidad Morelia. ISBNs: 978-607-30-7778-1 (impreso) – 978-607-30-7756-9 (libro electrónico).

Pablo Alejandro Suárez Marrero

El libro *Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula* de Antonio Ruíz Caballero presenta una investigación detallada sobre las prácticas musicales en esta comunidad del poniente del estado de Michoacán (México). Publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2023, en el texto se explora cómo las polifonías orales han sido preservadas y practicadas en Santa María Ostula, con particular énfasis en los períodos de Cuaresma y Semana Santa. Ruíz Caballero describe la contribución de varios actores sociales y especialistas locales, incluyendo cantores y rezanderos, así como detalla la organización religiosa que sustenta las prácticas musicales que estudió.

En la primera parte del volumen, el investigador se centra en aspectos históricos y culturales de Santa María Ostula. De ese modo, presenta un panorama histórico sobre la comunidad y la etno-región de la Costa-Sierra michoacana. Esta parte del libro proporciona un contexto histórico detallado que ayuda a entender la evolución social y cultural de la

comunidad, así como las influencias que han moldeado sus prácticas musicales y religiosas. Con base en un arduo trabajo documental, Ruíz Caballero acude a un enfoque transdisciplinario, con el combina herramientas teóricas y metodológicas propias de la historia y la musicología. Todo ello en aras de proponer una lectura comparada entre las prácticas musicales de Ostula y las tradiciones polifónicas europeas, donde sugiere que ambas derivan de procedimientos litúrgicos y musicales introducidos durante la colonización.

Ya en la segunda parte, el autor se enfoca en los actores sociales principales que participan en las prácticas musicales y rituales de la comunidad. Específicamente, aborda la organización y roles de los cantores y rezanderos, quienes son los encargados de preservar y transmitir las tradiciones musicales y litúrgicas. En esta sección del libro, Ruíz Caballero explora cómo estos sujetos devenidos en especialistas en los rituales de Cuaresma y Semana Santa, así como la comunidad en general, contribuyen a la continuidad de las polifonías orales. Para ello, describe sus

funciones, formación y la manera en que interactúan durante los eventos religiosos de del calendario litúrgico católico. Además, se aprecia un análisis detallado de la dinámica comunitaria, donde resalta el rol jugado por estos protagonistas en la cohesión social y cultural de Santa María Ostula.

El también profesor universitario se centra en el análisis musicológico del repertorio polifónico en la tercera parte del libro. Para ello, examina aspectos técnicos y estilísticos de las piezas musicales interpretadas durante Cuaresma y Semana Santa en Santa María Ostula, que fueron transcritas por él durante un sostenido trabajo de campo en la comunidad. De forma particularizada, el autor profundiza en la estructura melódica de los cantos, incluyendo el uso de intervalos, melismas y patrones rítmicos. Además, aborda el uso de recursos polifónicos para reforzar el significado emocional y espiritual de los textos, como se observa en la entrada de las voces en momentos clave del texto litúrgico. También reflexiona sobre los modos en que los cantores comprenden el contexto general del tema que interpretan, lo que les permite interpretar las "palabras del dolor" de manera efectiva, aun cuando no entienden los significados de los vocablos en latín.

Con base en el análisis histórico, etnográfico y musicológico de las prácticas musicales de la comunidad, el autor arriba a varias conclusiones que considero importantes. Sin duda, las polifonías orales de Santa María Ostula, especialmente las interpretadas durante Cuaresma y Semana Santa, son un legado cultural significativo

que ha sido preservado a lo largo del tiempo en una región específica de México. Estas prácticas musicales no solo tienen valor artístico e histórico, sino que también son cruciales para la identidad y cohesión social de los miembros actuales de la comunidad; de ahí la necesidad de su preservación. Como demuestra Ruiz Caballero, las prácticas polifónicas de Ostula tienen raíces en varios procedimientos litúrgicos y musicales introducidos durante la colonización española. Para ello, destaca la habilidad de los eclesiásticos coloniales y el clérigo secular para transmitir conocimientos musicales complejos a la población originaria.

De igual forma, la música estudiada es una expresión artística que también tiene una función retórica relevante. En ese sentido, los recursos polifónicos se utilizan para reforzar el significado emocional y espiritual de los textos litúrgicos, incluso cuando los cantores no comprenden, del todo, el significado original en latín. A pesar de las influencias externas, la comunidad de Ostula ha adaptado y mantenido estas tradiciones musicales de manera que reflejan su propia identidad cultural. Esta sobre disposición al auge del consumo de músicas populares mediatizadas por los jóvenes, ha permitido la continuidad de estas prácticas polifónicas a lo largo de varios siglos. No obstante, el autor subraya la importancia de documentar y estudiar estas tradiciones musicales ante la amenaza de su desaparición. La globalización cultural y los cambios socioeconómicos representan desafíos significativos para la preservación de estas prácticas culturales.

En síntesis, el libro *Polifonías de tradición oral en el Pacífico mexicano: el repertorio para Cuaresma y Semana Santa en la comunidad nahua de Santa María Ostula* ofrece varios aportes significativos a la investigación musical actual, tanto a la historiografía como a estudios etnográficos. En el volumen se ofrece una visión diacrónica y sincrónica de las prácticas musicales, situándolas en un contexto histórico amplio que abarca desde la colonización europea hasta la actualidad. Esto permite entender la evolución y adaptación de las polifonías orales en Santa María Ostula, en una lectura comparada entre las prácticas musicales estudiadas y las tradiciones polifónicas europeas. Con ello sugiere una influencia colonial y destaca la hibridación cultural que ha ocurrido en México desde el siglo XVI.

Además, el autor realiza un análisis detallado del repertorio polifónico, incluyendo la notación de piezas musicales y el estudio de sus características modales, interválicas y temporales. Con ello contribuye a la documentación y preservación de estas prácticas musicales, que de otro modo podrían perderse. En todo caso, Ruiz Caballero prioriza un enfoque transdisciplinario que combina elementos de historia, musicología, etnografía y antropología. Esto permite una comprensión holística de las prácticas musicales, al considerar tanto sus aspectos técnicos como sus dimensiones sociales y culturales. De forma acertada, el investigador destaca la importancia de considerar tanto la perspectiva *emic* como la *etic*, como medio para enriquecer los resultados del análisis, así como una comprensión más profunda de las prácticas

musicales y su significado para la comunidad.

En este libro se pone un énfasis especial en los actores sociales que participan en las prácticas musicales (cantores y rezanderos) y en los contextos sociales y rituales en los que se desarrollan. Esto incluye el análisis de las relaciones de género, la organización social y la función de la música en la cohesión comunitaria, lo cual permite una lectura interseccional de los actores de una práctica polifónica de tradición oral. De igual modo, subraya cómo la globalización y la hibridación cultural han influido en las prácticas musicales comunitarias, situándolas en un contexto más amplio de intercambio cultural y adaptación. En síntesis, el libro de Antonio Ruiz Caballero realiza aportes fundamentales al documentar y analizar las polifonías de tradición oral en Santa María Ostula desde una perspectiva histórica y etnográfica, con un enfoque transdisciplinario y su atención a los aspectos sociales y culturales de estas prácticas musicales.

Sicalipsis y educación sexual a través del cuplé y los espectáculos de variedades

LIDIA CACHINERO-RODRÍGUEZ

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: Música y género, cuplé, vodevil, educación sexual, feminismo, sicalipsis.

Keywords: *Music and gender, cuplé, vaudeville, sex education, feminism, sicalipsis.*

Cita recomendada:

Cachinero-Rodríguez, Lidia. 2024. "Sicalipsis y educación sexual a través del cuplé y los espectáculos de variedades". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa).



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en:

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

SICALIPSIS Y EDUCACIÓN SEXUAL A TRAVÉS DEL CUPLÉ Y LOS ESPECTÁCULOS DE VARIEDADES¹

Lidia Cachinero-Rodríguez

Resumen

El cuplé sicalíptico marcó un cambio de paradigma cultural en la España del primer tercio del siglo XX. A través del escenario, las mujeres cantaron consignas a favor del feminismo, la participación política de las mujeres y reivindicaron el derecho al disfrute y el placer sexual femenino. Esta investigación evalúa cómo a través de los cuplés sicalípticos o eróticos, las cupletistas realizaron una pedagogía sexual, especialmente dirigida a las mujeres. Para ello, se ha realizado un análisis de las letras pertenecientes a siete estudios de caso y se han tenido en cuenta decisiones personales de numerosas cupletistas, tanto en un espacio público, como privado, que estuvieron estrechamente relacionadas con las teorías propuestas por los diferentes movimientos feministas europeos y norteamericanos en este periodo.

Palabras clave: Música y género, cuplé, vodevil, educación sexual, feminismo, sicalipsis.

Abstract

The erotic cuplé marked a cultural paradigm shift in Spain in the early 20th century. Through the stage, women sang slogans in favour of feminism and claimed the right to female sexual enjoyment and pleasure. This research evaluates how, through the erotic cuplés, female singers carried out a sexual pedagogy, especially aimed at women. For this purpose, an analysis of the lyrics belonging to seven case studies has been completed and personal decisions of numerous cupletistas have been taken into account, both in a public and private

¹ Este artículo parte de la Tesis Doctoral en depósito, titulada “El cuplé: feminismo, transformismo y homosexualidad en los espectáculos de variedades españoles”, dirigida por la Dra. Ascensión Mazuela Anguita, que se ha llevado a cabo en la Universidad de Granada entre el año 2021 y 2024.

space, which were closely related to the theories proposed by the different European and North American feminist movements in this period.

Keywords: *Music and gender; cuplé; vaudeville; sex education; feminism; sicalipsis.*

Introducción

El cuplé, en los albores del siglo XX y hasta el término de la guerra civil en España, trajo consigo un cambio de paradigma en tanto que produjo un aperturismo en la concepción relativa al erotismo y la corporalidad femenina. Este nuevo rumbo, venía precedido por el éxito de la sicalipsis y la frivolidad en el teatro español de finales del siglo XIX, rápidamente extendido a otras artes como la fotografía o la literatura, iniciando de esta manera la llamada “ola verde” (Ricci 2005: 299). Las temáticas que abordó el género cupletero fueron de lo más variadas, siendo las más comunes aquellas que trataban las relaciones amorosas, la actualidad política y la sicalipsis y el erotismo femenino, como bien explica Salaün (1990: 167-169). Para ello, se sirvió de unas estrategias musicales y narrativas que comprendían melodías pegadizas en las que se incluían habitualmente músicas llegadas del otro lado del Atlántico, como las machicas, el tango o el fox-trot, ligado a unas letras que plasmaron los deseos sexuales de las mujeres (Alonso 2015: 49-57). Estas canciones solían interpretarse en el marco de los espectáculos de variedades, aunque también fueron transmitidas a través de procesos de transmisión oral y se caracterizaban por una estructura narrativa que habitualmente plasmaban una historia con una introducción, nudo y desenlace (Salaün 1990: 15-16).

Durante las tres primeras décadas del siglo XX en España, los espectáculos sicalípticos se caracterizaron por la interpretación de un cuplé cuya letra estaba marcada por un elevado erotismo, unido a una gestualidad sugestiva por parte de la cantante, que a su vez solía aparecer con una indumentaria ligera, en ocasiones desnuda o vestida con unas mallas ceñidas de color beige, simulando su desnudez (Barreiro 2007: 98). Sin embargo, es importante señalar que el cuplé ha sido relacionado con una ideología machista, rígida y conservadora al

considerar el cuerpo femenino como objeto de estudio y consumo, en lugar de abordar la historia de las mujeres desde la perspectiva de sujetos activos en la vida cultural del momento y en las políticas del cuerpo. De este modo, buena parte de la historiografía que ha estudiado la historia del cuplé sicalíptico y sus protagonistas han finalizado con unas conclusiones dispares al tratar a las cupletistas como “atracciones de visualidad” u objetos de consumo sexual (Salaün 1990: 172). Por esta misma razón, el estudio de los cuplés sicalípticos desde los espacios de la musicología, etnomusicología, estudios de género y la antropología ha devenido en unas investigaciones que demuestran la intencionalidad reivindicativa de estas letras, estrechamente ligadas a las manifestaciones feministas y la propaganda política del primer tercio del siglo XX (Gleen 2002). Estos trabajos se han propuesto realizar un análisis de la coreografía, la gestualidad, la indumentaria, la escenografía y las letras de los cuplés bajo un enfoque metodológico con perspectiva feminista, lo que ha podido corroborar que los espectáculos de variedades sirvieron para propagar consignas a favor de la libertad sexual de las mujeres y de la emancipación femenina (Anastasio 2013: 50; 2017: 166-167; Durán 2021: 405-408; Encabo Fernández 2019: 65-78), iniciando de este modo una corriente feminista y *cuir* en los estudios de las músicas populares —y comerciales— españolas de este periodo.

Sin embargo, a pesar de la amplísima acogida de la que gozaron los cuplés sicalípticos, hay un aspecto en el que las investigaciones aún no han ahondado: su intencionalidad pedagógica y la educación sexual que se realizaba a través de los espectáculos de variedades. Siguiendo a Zubiaurre, “la sicalipsis [...] ofrece ejemplos vigorosos e innovadores de la mujer moderna, dinámica y trasgresora, ese tipo de mujer que brillaba por su ausencia en la novelística generación del 98” (2005: 197-220). Partiendo de esta premisa, el objetivo del presente trabajo es evaluar cómo a través de la corporalidad, la indumentaria y las letras de los cuplés interpretados durante el primer tercio del siglo XX en España se transmitió una suerte de pedagogía sexual —especialmente dirigida a las mujeres—, en una época en la que las convicciones políticas y morales trataron de prohibir todo acceso a una visión libre y sana de la sexualidad. Para ello, han sido analizadas numerosas grabaciones sonoras digitalizadas en la

Biblioteca Nacional de España, así como las letras recogidas en múltiples antologías publicadas durante el primer tercio del siglo XX que sirven como estudios de caso. De igual modo, se han estudiado los tratados médicos y políticos vigentes en esta misma época, así como las diferentes entrevistas realizadas a las propias cupletistas a fin de comprobar qué visión general existía en la sociedad española en torno a la sexualidad femenina y cómo las cupletistas trataron de subvertir las creencias negacionistas en torno al placer femenino imperantes en este periodo dentro y fuera de los escenarios.

Asimismo, este trabajo se estructura en tres secciones. En primer lugar, se expone un breve panorama sobre la concepción de la sexualidad femenina desde el ámbito clínico y se detallan las múltiples sanciones recogidas en el Código Penal del año 1928 que se impusieron para tratar de frenar el auge de la sicalipsis o la llamada “ola verde”. A continuación, se proponen siete estudios de caso de letras de cuplés que ejercieron como un eslabón para la transmisión de diversos mensajes enmarcados en la sexualidad femenina que presentan una clara intencionalidad pedagógica, especialmente dirigida a las mujeres y se relacionan del mismo modo con las teorías propuestas por los movimientos feministas europeos y norteamericanos del primer tercio del siglo XX. En último lugar, se recogen las decisiones personales de numerosas cupletistas que siguieron estas líneas de pensamiento y se redactan a modo de conclusiones la influencia que ejerció el cuplé sicalíptico a nivel sociológico y antropológico en las tres primeras décadas del siglo XX en España.

Contexto histórico

En la España del primer tercio del siglo XX se sucedieron diversos hechos ligados al auge de la sicalipsis y de los espectáculos eróticos femeninos. La controversia suscitada por el protagonismo indiscutible de la sexualidad en la escena músico teatral popular española a inicios del siglo XX, produjo importantes reacciones en los idearios tanto progresistas, como conservadores. Por un lado, en el ámbito clínico se encuentra una evidente oposición entre las consignas feministas auspiciadas en el marco de los espectáculos de variedades y la visión decimonónica del cuerpo femenino y de la maternidad, como bien

expone Gloria G. Durán (2021). En este contexto, el doctor Gregorio Marañón articuló diversas teorías de corte biologicista en torno a la feminidad, la maternidad y la sexualidad femenina que tuvieron una gran repercusión en la sociedad española del momento en cuanto al tratamiento de las enfermedades de las mujeres o la organización familiar, entre otros aspectos. Influenciado por las teorías sobre la sexualidad de Freud (1979: 223), el doctor Gregorio Marañón propuso la existencia de un tipo de mujer caracterizada por la frigidez sexual; y un segundo modelo femenino, el de la mujer invertida, que estaba ligado a ciertas psicopatías (Celaya 2004: 156). Además, la concepción conservadora sobre la maternidad y el sentido de la vida de las mujeres para el doctor queda claramente expuesto a través de la siguiente afirmación:

Prácticamente, una buena madre durante los años de la fecundidad, que son los centrales de su vida, no podrá ser ni deberá ser apenas otra cosa que madre y la maternidad, aunque en el tiempo sea un episodio en la vida de la mujer, es biológicamente el ceje del concepto de la feminidad (Castejón Bolea 2012).

Por otro lado, en el ámbito cultural habían proliferado una ingente cantidad de literatura erótica en formato de revistas o novelas cortas que abordaban aspectos como el protagonismo de la sexualidad femenina, la homosexualidad, la bisexualidad o las identidades trans, tratando de eliminar de esta manera la concepción punitiva y binaria del sexo a inicios del siglo XX (Zubiaurre 2014; Litvak 1994). Como bien estudia Zubiaurre (2014), a esta amplísima producción literaria se unió la comercialización de postales eróticas —tanto femeninas, como masculinas—, así como la elaboración de cortometrajes y manuales de sexología o los cuplés interpretados por toda la geografía española en el marco de los espectáculos de variedades. Ahora bien, el éxito de esta producción frívola, erótica y festiva fue objeto de ataques continuos desde los sectores culturales más conservadores, donde se produjeron diversas manifestaciones en contra de lo que denominaron “la ola verde”, excusándose en la supuesta perversión de la moralidad patria causada por la sicalipsis para tratar de prohibir la venta de novelas eróticas que fueron ampliamente más consumidas en este momento que las obras de autores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja o Azorín (Celaya 2004: 155-156). De esta manera, el escritor Ramiro de Maeztu trató de realizar una cruzada —más personal que moral— contra lo que consideró

como la degradación de la cultura española, proponiendo crear una Liga Antipornográfica Española promulgada por sí mismo y apoyada por el escritor Miguel de Unamuno en el año 1907 (Salaün 2011). Aunque este intento por censurar la ola verde en la cultura española del momento resultó un fracaso, su visión moralista y casta fue recogida en el Artículo 618 del Código Penal de 1928, redactado bajo el régimen dictatorial de Primo de Rivera, imponiendo las siguientes sanciones contra la pornografía:

Será castigado con la pena de cuatro meses a dos años de prisión y multa de 1.000 a 10.000 pesetas:

1º El que hiciere, produjere o poseyere escritos, dibujos, grabados, cuadros, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías, cintas cinematográficas u otros objetos obscenos con fines de comercio, distribución o exhibición pública.

2º El que importare, transportare, exportare o hiciere importar, transportar o exportar, a los fines indicados, cualquiera de dichos objetos obscenos o los que pusiere de cualquier modo en circulación.

3º El que mantuviere o participare en el comercio público o privado de los referidos objetos, negociare con ellos de cualquier manera, los distribuyere o exhibiere en público o se dedicare a alquilarlos.

4º El que anunciare o diere a conocer por un medio cualquiera, con objeto de favorecer dicha circulación o tráfico punible, que una persona se dedica a la ejecución de los mencionados hechos delictivos o anunciare o diere a conocer las personas que directa o indirectamente pueden procurar los citados objetos obscenos (Cubero Izquierdo 2020: 546-547).

Estas sanciones también alcanzaron, de acuerdo con la investigadora Cubero Izquierdo, a los espectáculos de variedades, así como a los cursos y los congresos sobre la higiene sexual (2020: 547). Si bien, en la realidad artística los espectáculos sicalípticos siguieron gozando de una enorme popularidad debido a la pasividad de los censores con respecto a estas prácticas (Zubiaurre 2014: 127; Cubero Izquierdo 2020: 547). Con la llegada de la segunda república española y las políticas aperturistas que trajo consigo, el estudio sobre la sexualidad y la higiene sexual se vio decididamente favorecido, logrando grandes avances políticos y médicos en estos ámbitos que culminaron con la

impartición de cursos de educación e higiene sexual, hasta este momento prohibidos por las autoridades (Mira 2004: 203).

Análisis músico-textual

Sin embargo, la realidad en el ámbito de la escena popular española distó del trascurso científico, clínico y político de este momento. Más allá de las censuras de los cursos sobre higiene sexual o la infructuosa creación de la sección española de la Liga de la sexualidad (Durán 2021), resulta especialmente relevante que en las letras de los cuplés sicalípticos que fueron interpretados a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, ya se pudieran observar numerosos ejemplos que demuestran una clara intencionalidad pedagógica en el ámbito de la sexualidad tanto masculina como femenina. Por esta razón, estas letras trataron de advertir y prevenir, principalmente a las mujeres, de los diferentes riesgos que podían presentarse en las relaciones sexuales. La relevancia de estos mensajes debe entenderse en el contexto de los diferentes debates morales que venían produciéndose ya desde finales del siglo XIX acerca del uso de los medios anticonceptivos para prevenir los embarazos no deseados, así como la transmisión de enfermedades venéreas. Estas discusiones tuvieron su apogeo tras la epidemia de sífilis que azotó Europa durante esta época (Castejón Bolea 2004: 925). Según el doctor Castejón Bolea, los estudios de los facultativos higienistas que tuvieron como objeto la erradicación de las enfermedades venéreas, adoptaron la redacción de una serie de medidas y advertencias que tuvieron como fin alcanzar a un público masculino a modo de propaganda (2004: 927-928). Estas advertencias, promulgadas por el doctor Juan de Azúa, trataron de culpabilizar a las mujeres que ejercieron la prostitución —y por extensión a las cupletistas y actrices de variedades que fueron víctimas de la explotación sexual— de la transmisión y la propagación de las enfermedades de transmisión sexual (Castejón Bolea 2004: 930). Para evitar estos contagios, el doctor Azúa recomendó a los hombres que solicitaran a las mujeres que ejercían la prostitución una suerte de librito sanitario en el que se especificara que la mujer con la que iba a mantener relaciones “no se encontraba mala” (Castejón Bolea 2004: 931). Por lo que, no solo es que se negara cualquier tipo de educación sexual dirigida a las mujeres sino que, de igual forma, desde

el ámbito clínico se afirmó que las mujeres fueron las causantes de la propagación de las enfermedades de transmisión sexual. Según los estudios de Castejón Bolea, los facultativos clínicos aconsejaron el uso de medios anticonceptivos —principalmente los profilácticos— tanto a los hombres como a las mujeres a partir de la segunda década del siglo XX, ya que ellas fueron consideradas como las portadoras de las enfermedades venéreas (2004: 941). A pesar de ello, en muy pocas ocasiones las mujeres fueron destinatarias de los cursos sobre higiene sexual o cualquier otro tipo de pedagogía sexual.

En este marco contextual, el cuplé se configuró como un aliado fundamental para la transmisión de consejos y advertencias sobre las relaciones sexuales especialmente dirigidos a las mujeres. Cabe señalar en este punto que el hecho de que estas canciones fueran transmitidas de manera oral² y, por otro lado, se editaran, grabaran, publicitaran y comercializaran —con el elevado coste que ello suponía—, permite vislumbrar la notoriedad que habían logrado los mismos y, por tanto, la amplia recepción del mensaje que pretendían difundir.

Es necesario profundizar en este punto la importancia de las redes de cooperación entre los compositores y letristas, en su mayoría masculinos, y las propias cupletistas. En este marco, la autoría del cuplé debe entenderse como una creación compartida, donde participan simultáneamente los músicos y letristas como generadores del nuevo producto y las cupletistas, como “creadoras” finales de esta nueva pieza³. El concepto de redes de cooperación en este entorno se inserta en los postulados sociológicos que conciben la cultura como “elementos con capacidad de agencia, que crean y modifican la realidad” y no como un reflejo de las propias estructuras sociales (del Val 2022). La música y la lírica, acompañados de las indumentarias teatrales que reflejaban el auge de las nuevas feminidades y la propia *performance* de las cupletistas en escena

² En este sentido, es interesante comprobar cómo los compositores de cuplés enseñaron a músicos callejeros sus canciones. Estos músicos, a su vez, interpretaban estas composiciones cerca de los espacios laborales femeninos, por lo que la recepción de los cuplés —y por extensión, de sus mensajes— alcanzaron un amplio espectro de público femenino. Véase el reportaje realizado en 1931: Salvador Valverde, “Los ciegos y la música popular: Cómo se hacen los grandes éxitos callejeros de nuestras zarzuelas y cuplés”, *Crónica*, Madrid, 22 de marzo de 1931, n.º 71, 12-13.

³ Así se observa en las portadas de las partituras de los propios cuplés alojados en la Biblioteca Nacional, donde, por un lado, se recogen los autores del texto y la música y, por otro, el nombre de la cupletista aparece precedido por el sustantivo de “creadora”.

llevan a comprender estas redes de cooperación músico-teatrales como agentes generadores de nuevas realidades sociales y no únicamente reflejo de tales. Así, se comprende el auge de la sicalipsis y los infructuosos intentos para frenar la llamada ola verde a lo largo del periodo estudiado. Partiendo de esta premisa, los consejos y advertencias en materia sexual que se realizaron a través de los cuplés son pues reflejo de esta nueva agencia que buscó subvertir la visión casta y punitiva en torno al disfrute femenino.

Del mismo modo, se comprueba cómo en todos los estudios de caso están presentes las mismas técnicas musicales y narrativas. Así, lo más habitual a nivel musical fue emplear unas melodías ligeras, con un acompañamiento instrumental al servicio de la línea vocal, ritmos bailables, tonalidades mayores y formas musicales derivadas de las músicas americanas, símbolo de la modernidad en este momento. A su vez, las estrategias narrativas más empleadas para la transmisión de estos mensajes se caracterizaron por el uso de la primera persona del singular, el empleo de abundantes metáforas — frutales, animales, florales o relacionadas con la modernidad, como la electricidad o los nuevos medios de transporte—, la utilización subversiva del humor, la ironía y la sátira y la elección consciente de una terminología coloquial, cercana a los oyentes, de manera que el mensaje quedara rápidamente asimilado. El primer ejemplo propuesto que permite estudiar la intencionalidad pedagógica de los cuplés enmarcados en el subgénero de la sicalipsis se observa en la composición *Dale que le das*, interpretado por la cupletista Salud Ruiz, con letra y música del compositor Federico Chaves, grabada en el año 1917:

Al principio tuve múltiples caídas,
Pero a fuerza de ellas, pronto escarmenté.
Ahora cuando monto y hago un recorrido,
Antes de emprenderlo, me aseguro bien⁴.

⁴ Salud Ruiz y Federico Chaves. 1917. *Dale que le das*. Barcelona. Ed. Gramophone. [Consulta el 18 de abril de 2023] < <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014131>>. Transcripción realizada por la autora a partir de la grabación sonora. Todas las transcripciones de las letras al completo pueden hallarse en el Anexo I.

En esta composición se emplea la bicicleta como metáfora de las relaciones sexuales y se usa como pretexto para lanzar dos mensajes fundamentales: la importancia del placer femenino en las relaciones y el uso de métodos anticonceptivos en las mismas. Según Zubiaurre, las sufragistas norteamericanas consideraban la bicicleta como un medio de transporte símbolo de la emancipación femenina, aunque de igual manera se le relacionaba con la simbología fálica, por lo que la metáfora erótica era rápidamente asimilada por el público (2007: 219). Pero si bien la diversión sexual y el goce de la protagonista están presentes durante el transcurso de toda la canción, también se halla un consejo para disfrutar plenamente del “recorrido”, tomando las necesarias precauciones antes de iniciarlo. Una sutil metáfora que advertía sobre la necesidad de emplear los métodos anticonceptivos para evitar embarazos no deseados o las enfermedades de transmisión sexual. Por tanto, se puede afirmar que este cuplé se enmarca a su vez dentro de las teorías del movimiento del *Birth Control*—propuestos de igual modo por las sufragistas norteamericanas—, un movimiento que surgió con el objetivo de tratar de reducir la natalidad a inicios del siglo XX, ya que consideraban que la existencia de las familias numerosas empobrecían y restaban calidad de vida a las mujeres que se encargaban de los cuidados de las mismas, negándoles de esta manera cualquier tipo de emancipación o libertad femenina y perpetuando los códigos sobre la maternidad decimonónica (Martínez Cobos 2014: 31).

Otro claro ejemplo de la educación sexual que se llevó a cabo a través de los espectáculos de variedades es el cuplé *La regadera*, extraído de la revista *La alegre trompetería*, estrenada en el año 1914, con letra de Antonio Paso y música de Vicente Lleó (Salaün 1990: 227). En esta pieza, la protagonista de la canción habla de la masturbación femenina como una actividad importante a la vez que cotidiana en su vida y se propone tratar de enseñar a su amante sus gustos en las relaciones sexuales. Se observa nuevamente una melodía estrófica, al servicio del texto y unas técnicas y estrategias narrativas similares a las anteriores: la cupletista se dirigía al público como receptores de un mensaje

narrado en primera persona del singular y empleaba la metáfora de la regadera para hacer mención a la masturbación femenina⁵:

Y si hay alguno que al escucharme
gustoso acepta mi regadera,
yo le prometo que en dos lecciones
sale regando de esta manera⁶.

En este punto, se debe tener presente que la interpretación de estos cuplés es de especial relevancia si se tiene en cuenta la negación del placer sexual femenino en el ámbito clínico del momento, como se ha venido demostrando con anterioridad. El disfrute de las mujeres mediante la masturbación vuelve a estar presente de nuevo en el cuplé *Daddy Doll*, interpretado por Consuelo Hidalgo, con letra de Fidel Prado y música de Manuel Bertrán Reyna (ca. 1925). Esta letra se enmarca claramente en la modernidad porvenirista y alude al descubrimiento de la electricidad como un hito histórico que ayudó al desarrollo de los juguetes eróticos femeninos:

Todas las mujeres, para entretenerse,
Tienen un muñeco con el que jugar,
Y aunque el preferido siempre ha sido el hombre,
Ahora hay un muñeco que les gusta más.
Pues sus movimientos son más acabados
Y es tal el esmero de su construcción
Que aventaja al hombre en cualquier sentido
Por su mecanismo de gran perfección
Daddy Doll es obediente
A un mandato de mujer,

⁵ En este sentido, se debe tener en cuenta que la gestualidad y la interpretación de la cupletista favorecía la comprensión de este mensaje sobre las tablas de un escenario.

⁶ Julia Fons, Antonio Paso y Vicente Lleó. 1914. *La alegre trompetería. El vals de la regadera*. París. La Cie. The Gramophone and Typewriter Ltd. Et Sociétés Filiales. [Consulta: 18 de abril de 2023]. <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=SPK55Mm6gW/BNMADRID/60461795/9>>. Transcripción realizada por la autora.

Y se mueve fácilmente

Como ustedes van a ver [...]

El propósito de la letra de este cuplé, al igual que en el ejemplo anterior, era tratar de desmontar la visión moralista culpable y punitiva extendida a las mujeres que disfrutaban de las relaciones sexuales —solas o acompañadas— y cuyo objetivo era defender que el único fin de las mismas era la procreación. Si se tiene presente la teoría de Michel Foucault, estos discursos moralistas se encontraban inmersos en la *scientia sexualis*, tratando de ejercer de esta manera mecanismos de control tanto morales, como políticos sobre el sexo, considerándolo como una actividad prohibida y pecaminosa (2008: 37). Esta es la razón por la que se puede afirmar que tanto *Daddy Doll*, como *La regadera y Dale que le das*, son cuplés influenciados por las propuestas de los movimientos feministas europeos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuyas autoras defendían que la mujer casada tenía el mismo derecho que su marido, a sentir placer a través de las relaciones sexuales, promulgando, a su vez, el uso de métodos anticonceptivos siguiendo las propuestas del ya comentado movimiento del *Birth Control* (Martínez Cobos 2014: 34).

De igual manera, se han encontrado letras de cuplés que emplean el humor como estrategia para difundir mensajes a favor de una educación sexual femenina y reflejan, a su vez, cómo las mujeres establecían una red femenina cercana para aprender y aconsejarse en materia de las relaciones. Es el caso de la letra de *El tango de la vaselina*, interpretado por la cupletista Bella Dorita en el año 1933, con música de Delfín Villán y letra de José Albelda (Anders Norén 2023). Según la investigadora Pepa Anastasio, el uso del humor a través de los espectáculos de variedades suponía una clara estrategia subversiva contra las expectativas de la sociedad patriarcal (2017: 167). Siguiendo esta teoría, se puede corroborar cómo la utilización específica del humor y la sátira en la letra de este cuplé, responde a unas prácticas disidentes que tenían como fin dirigirse a las mujeres para aconsejarle sobre el empleo de lubricantes en las relaciones sexuales. En este caso, la protagonista es una mujer que se acerca a la fecha de su boda y comenta que su entorno femenino le ha obsequiado con un bote de vaselina, pero la mujer es tan “inocente” que no alcanza a comprender para qué ni dónde debe usarla. La ironía se hace patente en una letra en la que

también es relevante cómo se alude al entorno femenino como el espacio privado en el que una mujer podía hablar sobre la sexualidad en este momento:

[...] Y mi mamá para ir de viaje
Me ha comprado vaselina
[...] pero soy tan inocente
Que no alcanzo a comprender
Para qué es la vaselina
Ni en qué sitio la he de poner.
[...] Aseguran mis amigas
Las viuditas y casadas
Que poniendo vaselina
No se nota casi nada [...].

Continuando en la línea del goce femenino, la frivolidad y el hedonismo, también se hallan numerosos cuplés que tratan de contribuir a erradicar la visión moralista y casta de la sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX, poniendo en relieve, del mismo modo, el derecho de las mujeres a disfrutar de la sexualidad independientemente de su estado civil. Este es el caso del cuplé *Tris-tras*, compuesto por Álvaro Retana y Mediavilla e interpretado por Adelita Lulú en el año 1922 (Gómez 2016: 47). En este caso, se vuelve a recurrir a la modernidad como pretexto para hablar de los deseos sexuales femeninos. Aunque no se ha podido hallar la música de esta pieza, la propia letra expone la novedad de la danza del tris-tras, exportada de Nueva York como el modo de enseñar a los hombres a “hacer el amor” a las mujeres siguiendo los pasos de este novedoso baile. Sin embargo, es especialmente relevante cómo se especifica que todas las mujeres, independientemente de su estado civil, disfrutaban “bailando” y enseñando a sus amantes masculinos esta nueva danza:

Y viudas y casadas,
Solteras, divorciadas,
Ya no bailan otra cosa allí
Que esta danza tan chic.

Y cuando un galán les hace el amor

Les contestan con primor:

-Si no sabe usted bailar bien el tris-tras-

No le puedo a usted escuchar.

De nuevo vuelve a comprobarse cómo las mujeres asumieron las reivindicaciones feministas y trataron de visibilizar el deseo sexual femenino con independencia de su situación civil, tratando de erradicar la creencia de que el sexo y las relaciones prematrimoniales eran actos pecaminosos o punitivos. El hedonismo y la frivolidad de *Tris-tras* se presenta del mismo modo en el cuplé *Juramentos*, interpretado por La Argentinita, con letra de Sánchez Carrere y música del compositor Cándido Larruga (Urquía 1919: 9). Nuevamente, se recurre a una melodía ligera, estrófica, con una estructura ABAB para voz y acompañamiento instrumental. En cuanto a las técnicas narrativas empleadas, cabe destacar el uso de la primera persona del singular en femenino, empleo de un léxico dialectal y coloquial, cercano al público y la aparición una vez más de la frivolidad, la ironía y el tópico del *carpe diem*:

¡Juramentos!

En amor se olvidan pronto,

Que este mundo es un fandango

Y el que no lo baila un tonto [...]

De igual manera se recoge esta intencionalidad en el cuplé *La despreocupada*, de Salud Ruiz, con letra de Ernesto Tecglen y música de Federico Sanna. En esta canción, la protagonista rechaza seguir las normas morales conservadoras que imperaban en aquel momento y apuesta por ser una mujer independiente, a la que poco le importaban los comentarios denigrantes y patriarcales hacia su figura. A pesar de no haberse conservado la música de esta pieza, la estructura narrativa lleva a pensar que debió de tratarse de una melodía estrófica al servicio del texto. A nivel narrativo, vuelve a destacarse el uso de la primera persona del singular en femenino, asumiendo de esta manera los postulados feministas que pretendía transmitir la letra. Asimismo, es relevante señalar cómo se presenta una evidente oposición entre la sociedad moral y casta, que trata de oprimir a la protagonista del cuplé con críticas frente a la propia mujer enunciataria, quien se

erige como adalid de la nueva modernidad, asumiendo el prototipo de mujer independiente que no ha de responder por sus actos ante nadie. Nuevamente, la influencia de las teorías feministas que apostaban por demostrar la existencia e importancia del disfrute femenino estaban presentes en la letra de este el cuplé:

[...] ¡Qué diga la gente!

Qué me importa a mí

Que digan lo que digan que más me dá,

Si haciendo lo que quiera soy feliz.

Que dicen que es pecado ser Coqueta,

Que dicen que engañar es un pecado,

Pues yo para el amor soy muy Inquieta;

Y luego que me quiten lo bailado,

¡Yo que le voy a hacer si soy así!

[...] Con lo de la opresión yo no me ajusto;

Que conste en todas partes que Protesto

Siempre que no me opriman por mi gusto;

Las otras opresiones las detesto,

Tal como el matrimonio y el corsé [...] (Urquía 1919: 45).

Esta pieza sigue la línea de otros cuplés como *Se dice* que, interpretado por Concha Piquer en el año 1915, donde también se trató de erradicar la moralidad conservadora, asumiendo que a una mujer se la iba a criticar independientemente de si se encontraba soltera, en una relación con un hombre o con otra mujer. De esta manera, se animaba a las mujeres a “amar con libertad [...] sin importar el qué dirán”, como bien estudia Lidia García (2022).

La visión de la mujer independiente, que rehúsa la moralidad casta y las construcciones sociales que oprimían a las mujeres y las subyugaban a la mirada masculina y machista, eran rechazadas no solo en las letras de los cuplés que interpretaron, como se viene demostrando, sino también a través de las entrevistas que ofrecían las propias cupletistas y los apuntes biográficos

recopilados por Álvaro Retana⁷. De esta manera, el feminismo trascendió las tablas del escenario con unos mensajes que apostaban por la independencia económica, familiar, laboral, social y sexual de las mujeres en la España de principios del siglo XX. Se propone como estudio de caso a la propia cupletista Salud Ruiz, protagonista de los estudios de caso *Dale que le das* y *La despreocupada*, quien expuso en una entrevista ofrecida al diario *El Heraldo de Madrid* en mayo de 1928 que nunca cesaría su actividad artística en el caso de llegar a contraer matrimonio⁸. Esta misma afirmación fue realizada y cumplida por Julia Fons (Ramírez de Gamboa 2023), intérprete de *El vals de la regadera*. Este hecho se observa asimismo en la biografía de La Argentinita, intérprete de *Juramentos*, quien continuó su trayectoria artística y empresarial con independencia a sus relaciones sentimentales (Murga Castro 2014: 181-193). Otra de las intérpretes de las piezas analizadas anteriormente es Concha Piquer, quien tampoco se sometió a la moralidad tradicional, exiliándose durante unos años en Argentina para dar a luz a su hija, fruto de su relación con el torero Antonio Márquez —ilícita en el momento dado que él ya estaba casado— (Sieburth 2016: 225).

De igual modo, en el Archivo personal de Álvaro Retana alojado en el Museo Nacional del Teatro, se tiene constancia de más de quinientas biografías inéditas de cupletistas que el compositor y documentalista se encargó de recoger bajo una perspectiva feminista —en palabras del propio autor⁹—, entre las cuales se reconocen numerosos ejemplos de actrices que decidieron no casarse, o bien, no cesar su actividad músico teatral si contraían matrimonio, manteniendo de esta manera su independencia económica, personal y laboral. Así se extraen de los apuntes biográficos recopilados por Retana acerca de la trayectoria de Salud Ruiz, Custodia Romero, María Antinea, Lola Membrives, Tórtola Valencia, Úrsula López, Blanquita Pozas, Celia Ortiz o Carmelita Sevilla, por citar solo algunos testimonios.

⁷ Estas biografías quedan recopiladas en el Fondo Álvaro Retana del archivo del Museo Nacional de Artes Escénicas.

⁸ Anónimo, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, n.º 13.272, 11 de agosto de 1928, 5.

⁹ Museo Nacional del Teatro, Fondo Álvaro Retana, al. 36, 1964.

Conclusiones

Como ha podido comprobarse, la importancia del cuplé sicalíptico radicaba no solo en que tuvo como eje articulador la sexualidad, sino también en que se constituyó como un medio en el que las mujeres tomaron el control de su propia corporalidad, convirtiendo en protagonista el deseo sexual femenino. La relevancia de este hecho se debe a que el disfrute sexual femenino había sido negado por parte de los sectores más conservadores de la época, que habían llegado a patologizar en el ámbito clínico a las mujeres que disfrutaban de las relaciones, convirtiéndolas en enfermas o psicópatas a los ojos de la sociedad, como bien demuestran los trabajos de Celaya y Castejón Bolea. Las letras de estas canciones fueron el reflejo, pero también parte generadora del cambio de mentalidad que se estaba produciendo en la sociedad europea a inicios del siglo XX gracias al auge de los diferentes movimientos feministas, tomando como referentes las teorías propuestas por la crítica feminista como el *Birth Control*, el uso de los anticonceptivos para evitar las enfermedades venéreas o los embarazos no deseados, o el reconocimiento al derecho de las mujeres, independientemente de su estado civil, al disfrute sexual. Estas redes de cooperación entre los compositores, los letristas y las cupletistas derivaron, por tanto, en una vocación pedagógica en el ámbito sexual dirigida a las mujeres.

Además, el empleo de unas estrategias musicales y narrativas similares, caracterizadas por el uso de ritmos bailables, procedentes de América —y, por ende, relacionados con la modernidad—, tonalidades mayores, la presencia del humor, la ironía y la sátira como elementos subversivos o la utilización de un lenguaje coloquial, permitían que los mensajes —lanzados habitualmente en primera persona del singular y en femenino— pudieran ser rápidamente asimilables por el público. Todo esto, lleva a afirmar que la interpretación de estos cuplés en numerosos teatros de las provincias españolas, así como su transmisión oral y la grabación y comercialización de los mismos, sirvieron para tratar de erradicar la visión patriarcal en torno al cuerpo de la mujer (Clúa 2016), desmontando los discursos biologicistas que se articularon en torno a la maternidad como eje central de la feminidad y poniendo de manifiesto el derecho de las mujeres a decidir libremente sobre su propio cuerpo, en materia de uso de anticonceptivos, matrimonio, libertad sexual o maternidad. De esta manera,

las letras de los cuplés analizados reflejan la intencionalidad pedagógica en el ámbito sexual dirigidos, principalmente, a las mujeres y cantados por mujeres que no se sometieron al ideal romántico de la feminidad.

Bibliografía

Alonso, Celsa. 2015. "De *Mi costilla es un hueso* a *Ladronas de amor*: Discursos femeninos en el teatro frívolo desde la república al franquismo". *La cultura popular en los procesos de transformación social: Actas del VI Congreso Internacional de SELICUP*: 49-57.

Anónimo, 1928. *El Heraldo de Madrid*. Madrid 13.272: 5.

Anastasio, Pepa. 2013. "El derecho al goce: cuplé y género en las primeras décadas del siglo XX". *Lectures du genre* 11: 40-51.

_____. 2016. "Erotismo feminista en España 1910-2015: Del dildo de la Chelito al posporno de De La Purísima". *Journal of Gender and Sexuality Studies. Revista de Estudios de Género y Sexualidades* 42(1): 37-54.

_____. 2017. "La temerosa palabra: feminismo en los escenarios populares en la España de los años 1910-20". *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* 17: 165-181.

Azúa de, Juan. 1905. *Reglamentación sanitaria de la prostitución, profilaxis y terapéutica colectivas de las enfermedades venéreas. Extracto de un informe hecho ante el Real Consejo de Sanidad, en la discusión de un proyecto de Reglamento de la Sección de Higiene de la Prostitución*. Madrid: Imprenta de

Barreiro, Javier. 2007. "Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad". *Dossiers féministes* 10: 85-100.

Castejón Bolea, Ramón. 2004. "Las estrategias preventivas individuales en la lucha antivenérea: sexualidad y enfermedades venéreas en la España del primer tercio del siglo XX". *Hispania* LXIV/3(218): 923-946.

_____. 2013. "Marañón y la identidad sexual: Biología, sexualidad y género en la España de la década de 1920". *Arbor* 189 (759): s.p.

Celaya Carrillo, Beatriz. 2004. "La irrupción de la mujer deseante en España: discursos médicos sobre la sexualidad y su recepción por escritoras y políticas próximas a la izquierda, 1900-1936". *Arenal* 2(11): 145-170.

Clúa, Isabel. 2016. *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Ícara.

Cubero Izquierdo, María del Carmen (ed.). 2020. Procesos contra la pornografía. La construcción del control sobre el erotismo en España: 1880-1936: *De los controles disciplinarios a los controles securitarios: Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De la Pava Ossa, Arturo. 2006. "¿Qué es una mujer. para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan)". *Desde El Jardín De Freud* 6: 170–189.

De Urquía, José. 1919. *Tonadillas y Tonadilleras españolas*. Madrid: La Novela Teatral.

Encabo Fernández, Enrique. 2019. "Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan: la Fornarina y la encarnación del deseo". *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid, ICCMU: 65-78.

Foucault, Michael. 2008. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Freud, Sigmund. 1979. *Obras completas 1931*. Amorrortu Editores: Buenos Aires.

G. Durán, Gloria. 2021. *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalipsis*. Barcelona: Editorial La Felguera.

García García, Lidia. 2022. *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Barcelona: Ediciones Plan B.

Gleen, Susan A. 2002. *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*. Cambridge: Harvard University Press.

Gómez, Antonio. 24 de agosto de 2016. *Canciones para frotar el higo: La pulga y otros cuplés sicalípticos de hace cien años o más. Una recopilación*. [En línea].

Latviak, Lily. 1994. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*. Madrid: Taurus.

Martínez Cobos, Victoria. 2014. *Maternidad y anticoncepción en la España del primer tercio del siglo XX: La obra de Amparo Poch y Hildegart Rodríguez*, (dir.) Teresa Ortiz-Gómez y Zelda Franceschi. Granada: Universidad de Granada.

Mira, Alberto. 2004. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales.

Murga Castro, Idoia. 2014. "Encarnación López La Argentinista, una bailarina en el exilio (1936-1945)". *Género y exilio teatral republicano: Entre la tradición y la vanguardia*. *Foro Hispánico* 48: 181-193.

Norén, Anders. 2023. "La vaselina: Letra: Delfín Villán – Música: Josep Esteve Albelda – Intèrprets: La Bella Dorita". *Couplets.cat*. <https://cuplets.cat/cuplets/la-vaselina/> [Consulta: 18 de abril de 2023].

Ramírez de Gamboa Ramos, Olga María. "Julia Fons de Checa", *Real Academia de la Historia*. [En línea] <<https://dbe.rah.es/biografias/85634/julia-fons-de-hecka>> [Consultado el 21/06/2023].

Ricci, Evelyn. 2005. "La "ola verde" en la prensa y en los espectáculos de la II República. *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: Homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne.

Rojas, Ricardo. Citado en Castejón Bolea, Ramón. 2004. "Las estrategias preventivas individuales en la lucha antivenérea: sexualidad y enfermedades venéreas en la España del primer tercio del siglo XX". *Hispania* LXIV/3(218): 923-946.

Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.

____ (ed.). 2011. Política y moral en el teatro comercial a principios de siglo: *Les Spectacles en Espagne (1875-1936)*. París: Presses Sorbonne Nouvelles.

Sieburth, Stephanie. 2016. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.

Stopes, Marie. 1918. *Married Love or Love in Marriage*. Nueva York: The Critic and Guide Company. Citado en Martínez Cobos, Victoria. 2014. *Maternidad y*

anticoncepción en la España del primer tercio del siglo XX: La obra de Amparo Poch y Hildegart Rodríguez, (dir.) Teresa Ortiz-Gómez y Zeldá Franceschi. Granada: Universidad de Granada.

Val, Fernán del. 2022. "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad". *Revista internacional de sociología* 80 (2). [Consulta: 23 de diciembre de 2024]. <<https://doi.org/10.3989/RIS.2022.80.2.20.135>>.

Valverde, Salvador. 22 de marzo de 1931. "Los ciegos y la música popular: Cómo se hacen los grandes éxitos callejeros de nuestras zarzuelas y cuplés", *Crónica*, Madrid, n.º 71, 12-13.

Zubiaurre, Maite. 2005. "Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir: erotismo, exotismo, y modernidad en España". *Romance Quarterly* 52 (3): 197-220.

_____. 2007. "Velocipedismo sicalíptico: erotismo visual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13 (2): 217-240.

_____. 2014. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

Discografía y fuentes primarias

Bertrán Reyna, Manuel, Bertrán Reyna, Ramón, Prado, Fidel e Hidalgo, Consuelo. Ca. 1925. *Daddy Doll: canción*. Transoceanic Trading Company. [Consulta: 24 de diciembre de 2024]. <https://catalogo.bne.es/permalink/34BNE_INST/f0qo1i/alma991045278369708606> .

Fons, Julia, Paso, Antonio y Lleó, Vicente. 1914. *La alegre trompetería. El vals de la regadera*. París. La Cie. The Gramophone and Typewriter Ltd. Et Sociétés Filiales. [Consulta: 18 de abril de 2023]. <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=SPK55Mm6gW/BNMADRID/60461795/9>> .

Ruiz, Salud y Chaves, Federico. 1917. *Dale que le das*. Barcelona. Ed. Gramophone. [Consulta el 18 de abril de 2023] <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014131>>.

ANEXO 1. TRANSCRIPCIONES COMPLETAS DE LAS LETRAS DE LOS CUPLÉS

Dale que le das. Federico Chaves y Salud Ruiz, 1917.

Yo soy entusiasta de la bicicleta	Que el mozo es el montar,
Y me vuelvo loca dándole al pedal,	Estarse todo el día dale que le das
Es un ejercicio que nos desarrolla	(bis).
Y estás todo el día dale que le das,	
Dale que le das, dale que le das.	

Estrillo

Manejo el freno con maestría	Ahora cuando monto y hago un recorrido,
Y subo y bajo con soltura.	Antes de emprenderlo, me aseguro bien.
Estoy montada todo el día	
Y lo hago en todas las posturas.	

No hay como el pedal,

Estrillo

La regadera. Antonio Paso y Vicente Lleó, 1914.

Tengo un jardín en mi casa	Al acostarme
Que es la mar de rebonito.	Y al levantarme
Pero no hay quien me lo riegue	Lleno de agua
Y lo tengo muy sequito.	Mi regadera.
Como no soy jardinera	Y con las faldas
Y me cansa trabajar,	Muy recogidas
Por la noche, aunque no quiera,	Lo voy regando
Me lo tengo que regar.	De esta manera:
	Ahora este macizo,

Luego esta ladera

Y un par de chorritos

En la enredadera.

Pero me fastidia

Tener que regar,

Porque acabo muy mojada

Y me tengo que mudar.

***Daddy Doll.* Fidel Prado, Manuel Bertrán Reyna y Consuelo Hidalgo. S.F.**

Todas las mujeres, para
entretenerse,

Tienen un muñeco con el que jugar.

Y, aunque el preferido siempre ha
sido el hombre,

Ahora hay un muñeco que les gusta
más.

Pues sus movimientos son más
acabados,

Y es tal el esmero de su construcción,

Que aventaja al hombre en cualquier
sentido,

Por su mecanismo de gran
perfección.

Daddy Doll es obediente

A un mandato de mujer

Y se mueve fácilmente

Como ustedes van a ver.

Daddy Doll, Daddy Doll,

Muévete, por favor,

Mi muñeco ideal,

Daddy Doll, Daddy Doll,

Muévete, por favor,

Que yo quiero jugar.

Muévete, por favor,

Daddy Doll, Daddy Doll.

***El tango de la vaselina.* La Bella Dorita, 1933.**

Estoy muy sobresaltada

Porque ya se acerca el día

Que del brazo de mi novio

Entraré en la vicaría.

Ya me han encargado el traje

Que es de encaje y seda fina

Y mamá, para ir de viaje,

Me ha comprado vaselina.

Todos aseguran

Que medida tal

Es muy conveniente

Para no andar mal.

Estrillo

Pero soy tan inocente

Que no alcanzo a comprender

Para qué es la vaselina

Ni en qué sitio la pondré.

Si usted ya lo sabe

Me debe explicar

Si el día de boda

Se debe de usar.

Aseguran mis amigas,

Las viuditas y casadas

Que poniendo vaselina

No se nota casi nada.

Y ayer dijo mi familia

Que en el día de la boda

Como nunca va a la iglesia

Que tampoco entrará toda.

Y como a la fuerza

No debe de ser,

Veré si con gusto

La puedo meter

Estrillo.

***El tris-tras.* Álvaro Retana, Mediavilla y Adelita Lulú, 1922.**

Las damas newyorkinas

Más bellas y más finas

Ahora han puesto de moda un baile
allá

Que le llaman el tris-tras

Y viudas y casadas,

Solteras y divorciadas,

Ya no bailan otra cosa allí

Que esta danza tan chic.

Y cuando un galán les hace el amor

Les contestan con primor:

Si usted no sabe bailar bien el tris-tras

No le puedo a usted escuchar.

Y si el pollo es chic y la quiere bien

El tris-tras llega a aprender.

Y por eso en Nueva York

Con el tris-tras se hace el amor.

Bailando así, fíjese usted,

Con esta languidez.

Estrillo

Fíjese, mi dulce amigo,
Qué bonito es el tris-tras,
Esto es una danza
De gran novedad.
Fíjese, mi dulce amigo.
Que si le llega a gustar
Y si usted lo quiere
Yo le enseñaré el tris-tras.

Como a mí me domina
La moda newyorkina,
Cuando supe que era moda allá
El famoso tris-tras
Quise al punto adoptarlo
Y me enseñó a bailarlo

Un amigo que viene de allí
Que es un hombre muy chic.
Y con tanta fe aprendí el tris-tras
Que ya no tengo rival
Y le juro a usted
Que si lo bailo yo
Se le ablandará a usted el corazón.
Porque diga usted con sinceridad
Si es posible pedir más.
Pues mi amigo es un señor
Que con el tris-tras es profesor
Y baila así, fíjese bien,
Con esta languidez.

Estrillo

Juramentos. La Argentinita, Sánchez Carrere y Larruga, ca. 1919.

El primer novio
Que tuve yo
Muy serio un día
Fue y exclamó:
-Yo te uro, reina mía,
Que has llegado a enamorarme
De tal modo, que me siento
Capaz... hasta de casarme

Estrillo

¡Juramentos! ¡Juramentos!
En el amor se olvidan pronto,
Que este mundo es un fandango
Y el que no lo baila un tonto
Luego, un maestro compositor
De esta manera
Me hizo así el amor:
-Aunque digas que esto es música

Yo te juro, mi bemol,
Que si tú me das el sí,
Soy capaz de darte el sol.

Estrillo

Hubo un torero
Loco por mí

Que a todas horas
Decía así:
-Yo te juro, rebolera,
Que si fueras mujer mía,
Pa' principio de faena
Dos de pecho te daría

Estrillo

La despreocupada. Salud Ruiz, Tecglen y F. Sanna, ca. 1919.

Yo soy una mujer despreocupada,
Hago mi voluntad sencillamente
Y de tanto fingir estoy cansada,
Para mí no hay ningún inconveniente,
Desde que pienso así me va muy
bien.

Estrillo

¡Que diga la gente!
Qué me importa a mí
Que digan lo que digan qué más me
da
Si haciendo lo que quiera yo soy feliz.

Que dicen que es pecado ser
Coqueta,
Que dicen que engañar es un
pecado.
Pues yo para el amor soy muy
inquieta;
Y luego que me quiten lo bailado
¡Yo qué le voy a hacer si soy así!

Estrillo

Con lo de la opresión yo no me ajusto,
Que conste en todas partes que
protesto
Siempre que no me opriman por mi
gusto,
Las otras opresiones las detesto.
Tal como el matrimonio y el corsé.

La música en las prisiones franquistas (1936-1945): una aproximación desde la memoria de los reclusos

CARMEN RIVATE ALVARADO

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: Franquismo, memoria, prácticas musicales, prisiones, represión.

Keywords: *Francoism, memory, musical practices, prisons, repression.*

Cita recomendada:

Rivate Alvarado, Carmen. 2024. "La música en las prisiones franquistas (1936-1945): una aproximación desde la memoria de los reclusos". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

LA MÚSICA EN LAS PRISIONES FRANQUISTAS (1936-1945): UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MEMORIA DE LOS RECLUSOS

Carmen Rivate Alvarado

Resumen

A partir de la consulta de cuarenta y siete memorias publicadas de reclusos que habitaron las prisiones del régimen franquista entre los años 1936 y 1945 –sin dejar de lado las fuentes oficiales–, el siguiente artículo analiza cómo se transmite la música en el recuerdo y el testimonio de los detenidos, prestando especial atención a las distintas formas en que estas prácticas se articularon como un mecanismo de supervivencia. Desde las manifestaciones impulsadas principalmente por los beneficios asociados al sistema de Redención de Penas, a aspectos menos evidentes, como su papel en la creación de espacios para los detenidos de distracción y olvido de la prisión, la música se filtra de forma constante en las memorias y relatos de los reclusos como un elemento de gran relevancia en su resistencia física y mental.

Palabras clave: Franquismo, memoria, prácticas musicales, prisiones, represión.

Abstract

Based on the analysis of forty-seven published memoirs of inmates who inhabited prisons during the Franco regime between 1936 and 1945 –without leaving behind the official documents–, the following article examines how music is transmitted through the memories and testimonies of the detainees, with particular attention to the various ways in which these practices were articulated as a mechanism of survival. From manifestations primarily driven by the benefits associated with the Redemption system to less obvious aspects, such as its role in creating spaces for distraction and forgetfulness of the prison, music consistently emerges in the narratives as a significant element in the physical and mental resilience of the inmates.

Keywords: Francoism, memory, musical practices, prisons, repression.

Introducción: la memoria y las memorias

Antonio Gramsci, detenido en 1926 por el régimen fascista de Benito Mussolini, escribió una serie de ensayos durante sus más de diez años de estancia en prisión. Entre las miles de páginas que componen sus *Cuadernos de la cárcel*, expone:

La autobiografía tiene un gran valor histórico, en tanto que muestra la vida en acción y no sólo como tendría que ser según las leyes escritas o los principios morales dominantes (...), sin embargo la historia, en sus líneas generales, se hace sobre la ley escrita (...). La importancia crece en la medida en que en un pueblo la realidad es diferente a las apariencias, los hechos a las palabras, lo que hace el pueblo a lo que interpretan los intelectuales (Gramsci 1999: 1241-1244).

En contextos determinados por la prohibición y la censura, como es el caso de las prisiones en un régimen dictatorial, las fuentes oficiales no pueden mostrar la realidad de estos espacios: no recogen la experiencia del detenido, pues no tienen acceso a ella. La reivindicación llevada a cabo por Gramsci de la autobiografía como instrumento básico de la investigación social, donde enfatiza la puesta en valor del testimonio en el estudio de las víctimas resulta, por ello, especialmente relevante para el caso que nos ocupa: las prácticas musicales desarrolladas en las prisiones franquistas.

Desde el campo de la Musicología¹, el estudio del sistema penitenciario franquista ha sido abordado en los trabajos de Belén Pérez Castillo (2016, 2021 y 2024) y Elsa Calero Carramolino (2021 y 2022)². Sus investigaciones, base imprescindible en la construcción del presente artículo, si bien emplean

¹ Además de las autoras mencionadas, esta investigación se sustenta en un estado de la cuestión que, en gran medida, parte de la historiografía. En el estudio de la represión franquista se pueden destacar los trabajos de Gutmaro Gómez Bravo (2009) y Domingo Rodríguez Teijeiro (2007), que ofrecen un análisis y definición de las políticas penitenciarias. Además, por la naturaleza del presente artículo, han resultado de especial interés las investigaciones de Carles Feixa y Carme Agustí (2003), Fernando Hernández Holgado (2003 y 2011), Ricard Vinyes (2001), Paloma Aguilar (1996) o Ruth Fisher (2018), entre otros, centradas en la memoria y experiencia de los reclusos. Del mismo modo, y aunque no abordan de forma específica el caso de España y el Franquismo, en el estudio de la música en contextos de detención, tortura o privación de libertad se pueden destacar investigaciones recientes de autores como Jesse Freedman (2022), Anna Papaeri (2020), Makis Solomos (2023) o Amy Wlodarski (2022).

² La autora cuenta, más allá de las referencias citadas, con múltiples artículos publicados sobre las prácticas musicales en el contexto penitenciario del franquismo.

memorias y testimonios de los reclusos en sus análisis, no ponen el foco en la experiencia de los detenidos, que es lo que propone el presente artículo.

Tras el inicio de la Guerra Civil el 17 de julio de 1936, el avance de los sublevados llevó consigo una represión que afectaba a cada territorio dominado y a cada persona cuyas ideas se distanciasen de las que se buscaban imponer. Esta represión, que no siempre se manifestó de forma evidente al traducirse en silencio y autocensura, tuvo su cara más oscura en los cientos de edificios que siéndolo o no, actuaron como prisiones. En constante vigilancia, víctimas de imprevistos registros y sometidos a continuos traslados, las reclusas y reclusos se vieron privados de todo lo ajeno a sus propias personas que configuraba su ser. Cuando se es desposeído de todo y se pierde el control del propio tiempo, la memoria se alza como último reducto de libertad y expresión del individuo.

Paul Ricoeur señala que “una larga tradición filosófica” ha hecho de la memoria “una región de la imaginación”. Pero, añade el filósofo, “si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos” (2010: 21, 41). A la memoria se vincula una pretensión y ambición de ser fiel al pasado que choca con la dificultad de verificación y control a la que se prestan los recuerdos individuales. En el contexto de este conflicto, causante de la desconfianza que suscita la memoria y que ha llevado a que se infravalore como objeto de estudio, es cuando el matiz aportado por el psicólogo José María Ruiz-Vargas adquiere importancia: si bien los recuerdos autobiográficos “son inexactos respecto a los detalles, [son] muy precisos (...) en lo que se refiere a la esencia de lo ocurrido” (2004: 206). Pero esa esencia no es estática e impenetrable, sino que, como apunta Paloma Aguilar (1996: 39), “en buena parte depende de las memorias del resto del grupo, que nos ayudan a construir la nuestra”, pues aunque la memoria pertenece al pasado, el acto de recordar y adentrarse en ella es del presente. Es por ello que, si bien lo que se recuerda es importante, tal vez lo es incluso más aquello que se “olvida”: los silencios, omisiones y ambigüedades explican los problemas y conflictos que subyacen a la historia colectiva y al individuo.

Tras los grandes conflictos armados del siglo XX y sus consiguientes políticas de represión, se asiste a un auge del género autobiográfico de aquellos que

sobrevivieron al horror, la reclusión e incluso el exterminio, no sólo como una herramienta de conocimiento de la memoria y experiencias del individuo detrás del papel, sino como un mecanismo imprescindible en el estudio de espacios y contextos donde la memoria colectiva fue suprimida y silenciada en favor de un discurso autoritario en un régimen dictatorial. En estos casos, como apunta Philippe Joutard, “solo la fuerza de la memoria permite narrar y comprender lo indecible, lo incomprensible” (2007: 121). Cuando se falsifica el recuerdo y la conciencia de aquellos que el poder considera sus antagonistas, la recuperación del silencio se hace, en muchos casos, a partir de manifestaciones literarias. Lo significativo del caso español es que esta recuperación y rehabilitación, por la naturaleza y longevidad del régimen que siguió al conflicto, no pudo ser inmediata.

Durante los años de dictadura franquista, la memoria de aquellos colectivos relacionados con la guerra y la represión no contó con espacios para socializarse: se les negaron los “lugares de memoria”³ en una búsqueda de construir un nuevo pasado que legitimase el gobierno de Franco, lo que llevó a la autocensura y silencio de los represaliados. Es por ello que, aunque algunos relatos fueron escritos durante la estancia de sus autores en prisión –como es el caso de los textos de Manuel de la Escalera (2015), Joaquín Maurín (1974) o Ramón de Galarza (1977), entre otros–, la mayoría de las memorias publicadas fueron redactadas de forma posterior a su salida de la cárcel. En algunos casos, con la dictadura aún vigente, permanecieron ocultas en cajones de escritorio y fueron publicadas de forma póstuma, como ocurre con el relato de Diego San José (2016). En otros, las llamas fueron seguramente las primeras en conocer estos textos, arrojados por manos temblorosas “cuando la Falange empujaba la puerta” y, a diferencia de la narración de Carlota O’Neill (1979: 9), no fueron reconstruidos años después. En la mayoría de los casos, los relatos fueron escritos tras el final de la dictadura, “sin otro afán que el de dejar constancia histórica de lo que entonces sucedió”, como señala Manuel García Corachán (2005: 15). Las peticiones de promesas y gritos de compañeros de reclusión que reclamaban a aquellos que salían en libertad contar sus historias y sus vivencias

³ (*Lieux de mémoire*) Término definido por el historiador francés Pierre Nora en la década de los ochenta para designar aquellos lugares –reales o intangibles– en los que se construye la memoria colectiva y permiten la construcción del recuerdo individual (Nora 1989).

por los que se quedaban y a lo mejor no podrían hacerlo, fue otro de los incentivos que llevó a muchos a coger lápiz y papel y sumergirse en sus recuerdos, los mismos recuerdos que otros trataron de enterrar e ignorar, pero que irremediablemente terminaron por resurgir, como es el caso de Ángeles García-Madrid:

Desde que pisé “libremente” la calle, después de haber recorrido en mi odisea cuatro penales franquistas, hice cuanto me fue posible por confinar en una parcela de mi cerebro tanto doloroso recuerdo, buscando así la forma de seguir viviendo, valiéndome de la parte no dañada; pero inevitablemente, me ha sido preciso de vez en cuando el drenaje de aquella zona y el avenamiento del pesar en ella contenido, queriendo evitar que un rebose inesperado me causara un daño mayor (2003: 9).

Consuelo García, en el prólogo a las *Cárceles de Soledad Real*, donde expone los motivos que la llevaron a reconstruir la vida de Soledad Real en los penales franquistas, señala: “la historia que conocíamos había pasado por mesas de escritorio, por bibliotecas y hemerotecas y nos llegaba depurada de sufrimiento, aséptica” (1988: 9). Las motivaciones y espacios de escritura difieren, pero todos los autores coinciden en la intención de sus relatos: no buscan la hipérbole, ni persiguen la venganza, simplemente pretenden relatar lo vivido en los penales franquistas pues es lo que, como apunta Josefa García Segret, “las nuevas generaciones demandan y el sentido común lo hace obligado” (1982: 15).

La música ocupa un espacio protagonista en muy pocos de los relatos consultados: los textos de Carmen Payá (1991) y Tomàs Gil (2002) sí giran casi de forma principal en torno a ella, y ocupa también un lugar relevante en fragmentos de los testimonios de Julio Ugarte (1987), Bartomeu Pons (2003) y Ernesto Carratalá (2007), que se integraron en las distintas agrupaciones musicales surgidas del Programa de Redención de Penas por el Trabajo. Su preeminencia en el relato no es, en cualquier caso, el aspecto a destacar: la música se filtra de forma constante entre las líneas de las memorias. Fue una de las actividades propagandísticas promocionadas por las autoridades e impuestas a los reclusos, lo que propició la aparición de actitudes subversivas, pero también tuvo un papel destacado en la rutina propia de los detenidos, como se analizará en las siguientes páginas.

En el estudio de la música en un contexto de privación de libertad y censura, la memoria de los detenidos se alza como una fuente imprescindible. El relato oficial, si bien necesario, nunca podrá reflejar la relevancia y significado que los elementos artísticos tuvieron entre aquellos que habitaron entre los muros y las rejas. Es por ello que este trabajo pone el foco en las memorias y relatos de los represaliados⁴, pues, como apunta el historiador Philippe Joutard (2007: 117), permiten “escribir ‘otra historia’ más próxima al pasado tal como fue vivido” en vez de como fue construido.

Cantar para resistir: de la reapropiación y resignificación de la propaganda a la “nueva” creación

Editada en 1939, la obra del sacerdote jesuita José Agustín Pérez del Pulgar, *La solución que España da al problema de sus presos políticos*, marcó los principios de actuación en las prisiones y del discurso que seguiría la justicia franquista y sobre el que se construiría el sistema de Redención de Penas por el Trabajo. Estas ideas, sacadas “de las entrañas mismas del dogma cristiano”, se basaban en una supuesta intención regeneradora y redentora que, transmitida por medio de la propaganda, lograría “un cambio en la psicología, estado moral y condición social de los reclusos” (Pérez del Pulgar 1939: 29-30).

Dentro del mecanismo de “conversión interior del delincuente”, que abogaba por una “propaganda positiva” por medio de “caminos de persuasión y delicadeza espiritual” para poder salvar la “conciencia de los que se extraviaron de su verdadero destino (...) con tacto y disciplina”⁵, la entonación de los himnos⁶ se convirtió en una parte esencial. Sin embargo, la moderación y tono didáctico presentes en la propaganda se veían contrapuestos a la aplicación brutal de la norma. Para el poeta Marcos Ana (2007: 87) “se trataba de humillarnos sistemáticamente y que nunca olvidáramos que éramos los vencidos, los

⁴ Para una visión detallada de los textos consultados para la presente investigación y las características de sus autores, ver anexo.

⁵ Patronato Central para la Redención de Penas por el Trabajo: *La obra de Redención de penas. Memoria, 1942-1943*, Alcalá de Henares, Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, pp. 3-16.

⁶ Su regularización inicial se realizó mediante el *Decreto 266, de 27 de febrero de 1937* que, aunque destinado al conjunto libre de la población española, supuso igualmente la integración de los cantos y consignas de ritual en el contexto penitenciario. Decreto número 266, *BOE*, n.º 131 (28 de febrero de 1937), 548-549.

derrotados”. La interpretación de estos cantos era una tarea “mortificante” que les llenaba de “humillación y vergüenza”, como señala Ángeles García-Madrid (2003: 54), pero en palabras de Manuel García Corachán: “no teníamos otra alternativa que la de cantar y, con todo el dolor de nuestro corazón, cantamos los himnos con sus letras originales, o con lo que se sabía de ellas; aún no conocíamos las que después se habían de popularizar, con textos humorísticos” (2005: 146).

El 19 de julio del año 1939, fecha bajo la cual aparecen recogidas las anteriores líneas de García Corachán en sus memorias –transcritas del diario que escribió en prisión–, la guerra acababa de concluir y, aunque desde su comienzo se había exigido “a los presos republicanos cantar los himnos del vencedor”, como apunta Manuel de la Escalera en su relato (2015: 21), la normativa específica al contexto penitenciario no llegó hasta la circular del 10 de octubre de 1939 donde, además de fijar “las sanciones disciplinarias”, confirmaba “la obligatoriedad del saludo brazo en alto en el interior de las Prisiones y (...) la entonación de los himnos y cantos nacionales y los vítores del Glorioso Movimiento”⁷. De este modo, tanto el Himno como los cantos nacionales pasaron a constituir “un acto diario del servicio en el que [tenían] que participar todos los reclusos, a quienes se les [había enseñado] previamente para que lo entonasen colectivamente”⁸. Los relatos de los penados reflejan una realidad diferente al ideario plasmado en las Memorias de 1940, pues, como apunta José E. Leiva, ni participaban todos los reclusos ni a éstos se les había enseñado previamente:

La primera mañana, inmediatamente después de despertarnos, vino un soldado, nos formó en el patio o explanada y nos dijo que cantáramos el “Cara al Sol” con las manos extendidas. Casi ninguno de nosotros lo sabíamos. Esta fue la primera obligación que nos impusieron. El ser un poco tardos en aprenderlo acarrearía, después, muchas lágrimas y mucha sangre (Leiva 1948: 82).

En 1942, un informe sobre la Prisión de Porlier indicaba: “el ambiente de la prisión puede considerarse de izquierdas y es ni más ni menos el que se respira en todos los establecimientos de esta clase, cosa no sorprendente puesto que el 85% de la población reclusa procede de la rebelión marxista” (en Gómez Bravo

⁷ Citado en: *El Primer Año de la Obra de Redención de Penas. Memoria, 1939-1940*, 81.

⁸ *Ibid.*, 23.

2009: 141). La conciencia política sobre la naturaleza del régimen franquista y la oposición ideológica de la gran mayoría de los detenidos⁹ acarreó actitudes insumisas hacia el mismo que, en el aspecto musical, se manifestaron sobre los himnos.

La tarea de evasión del canto era difícil: “si podías evitarlo lo evitabas tratando de esconderte en alguna habitación”, apuntaba Tomasa Cuevas (1985: 123) sobre la Prisión de Durango. Pero en la mayoría de los casos, cuando el escondite físico no era una opción, “el que podía se zafaba de ello, moviendo los labios para que no le descubrieran, pero sin articular sonido alguno” (García Corachán 2005: 334). Este acto de rebelión que, como relata García Corachán, entró en escena en forma de silencio, dio lugar a una resignificación y reapropiación de este repertorio por medio de la cual las consignas de ritual – “España Una, España Grande, España Libre”– se gritaban desafiantes desde la reivindicación de una España verdaderamente libre, y las letras de los himnos se sustituyeron en una búsqueda de preservar la identidad: “protegidos en aquel bosque de voces cada uno gritaba lo que se le ocurría y convertíamos con humor en grotesca parodia las impuestas canciones oficiales”, señalaba Marcos Ana (2007: 87) al respecto.

El desconocimiento de las letras oficiales seguramente fue también un motor relevante en la creación de nuevas letras. Ante el peligro de castigo que suponía el *playback* si se acercaba “por su espalda un oficial y [constataba] su silencio” (García Corachán 2005: 334), los presos escribieron nuevos versos entre los que integraron alusiones al gobierno de la República, como se puede ver en la estrofa del Oriamendi recogida en el relato de Mercedes Núñez (1997: 17): “Cueste lo que cueste / hay que conseguir / que vuelva a España / el gobierno de Negrín...”. Estas prácticas, a las que se sumaron las canciones nacidas entre rejas, permitieron a los detenidos reafirmar y preservar su identidad al mismo tiempo que establecían una distancia con las autoridades penitenciarias: forzados a colaborar en una actividad que pretendía su destrucción ideológica, buscaron impedir la culminación del proceso. Foucault afirma:

⁹ De los cuarenta y cinco autores que firman los textos consultados, más de la mitad (veintisiete) fueron detenidos al término de la guerra, en 1939. Todos, independientemente de la fecha, y aunque no especifiquen el delito por el que se les condenó, relatan que fueron encarcelados por motivos ideológicos contrarios al gobierno de Franco.

No creo que sea posible decir que una cosa es del orden de la “liberación” y otra es del orden de la “opresión”. Hay un cierto número de cosas que se pueden decir con cierta certeza sobre un campo de concentración en el sentido de que no es un instrumento de liberación, pero aun así se debe tener en cuenta que, más allá de la tortura y la ejecución, que excluyen cualquier resistencia, por más aterrador que sea un sistema, siempre quedan posibilidades de resistencia, desobediencia y oposición... la libertad es una práctica (en Crampton y Elden 2007: 10)¹⁰.

En las prisiones franquistas, las posibilidades de “resistencia, desobediencia y oposición” raramente se podían manifestar de forma abierta, sino que muchas veces se produjeron adoptando una forma musical, dentro de lo que James C. Scott definió como “infrapolítica de los grupos subordinados” para designar “formas de resistencia de bajo perfil que no se atreven a hablar en su propio nombre” (1990: 19). Del mismo modo que la modificación de los himnos se hacía protegida por un “bosque de voces”, Mercedes Núñez señala que se entonaban “muchas canciones llenas de rebeldía y un sorprendente buen humor” (1967: 15), algunas con letras nacidas entre las rejas, y otras popularizadas por su significado. Este fue el caso del “Raskayú (Cuando mueras que harás tú), chotis ramplón y macabro muy de moda, del que [Lózar había] hecho un canto de guerra”¹¹, según recoge Manuel de la Escalera (2015: 93) en su diario sobre la Prisión de Alcalá de Henares en el año 1945.

Stephanie Sieburth, en su estudio sobre Conchita Piquer, apunta cómo sus canciones permitieron “realizar un proceso psicológico fundamental para hacer frente a las medidas represivas específicas instituidas por el régimen (...). Para los vencidos, las coplas eran una de las pocas maneras que les quedaban para elevar la voz y contar una historia dolorosa en primera persona sin ponerse en peligro” (2014: 24-28). Partiendo de esta idea, y dejando de lado el repertorio propagandístico y contrapropagandístico, así como el de entretenimiento y distracción, que se ubicó espacialmente a la sombra de las autoridades y se abordará más adelante, los presos añadieron una tercera dimensión a las

¹⁰ “I do not think it possible to say that one thing is of the order of ‘liberation’ and another is of the order of ‘oppression’. There are a certain number of things that one can say with some certainty about a concentration camp to the effect that it is not an instrument of liberation, but one should still take into account – and this is not generally acknowledged – that, aside, from torture and execution, which preclude any resistance, no matter how terrifying a given system may be, there always remain the possibilities of resistance, disobedience, and oppositional groupings ... liberty is a practice”.

¹¹ Lózar, compañero de reclusión del autor, estaba condenado a muerte.

prácticas musicales carcelarias que no se ocultó, pero cuyo tono humorístico e irónico no les puso en una posición de peligro. A partir de canciones populares, los reclusos recurrieron a la técnica del *contrafactum* para adaptar las letras a su realidad. De este modo, al igual que las coplas de Piquer permitieron a los vencidos no encarcelados alzar la voz y plasmar su dolor en las historias de las canciones, los detenidos acudieron al humor para expresar sus deseos y anhelos, al mismo tiempo que denunciaban y “normalizaban” sus circunstancias y condiciones de vida. Uno de los ejemplos más evidentes fue la personificación de la pena de muerte: la llamaban “La Pepa” y “los condenados a muerte de Porlier [le sacaron] hasta una canción” (Núñez 1967: 15) en el año 1939¹².

Este tipo de canciones, que para José María Aroca –preso en la Prisión Modelo de Barcelona en el año 1939– eran “desahogos, pueriles e inofensivos” (en Hernández Holgado 2011: 707-709), realmente permitían, mediante la analogía del recluso con un personaje y situación “irreal”, “trabajar y transformar sus propios sentimientos de dolor mientras cantaban” (Sieburth 2014: 24), al mismo tiempo que les ofrecían una sensación de control de la situación, como se puede extraer del diálogo plasmado por Mercedes Núñez en sus memorias sobre la Cárcel de Ventas (1967: 15):

—Muchacha, no cantes eso [La Pepa] —dice una vieja con reproche—. No es cosa de broma.

—Ya lo sé abuela. Pero son ellos mismos los que nos dan el ejemplo. El cantar en esas condiciones quiere decir que ni aun fusilando a medio Madrid conseguirán verlos temblar. (...) ¡Qué más quisieran esos que vernos llorar todo el santo día en el petate!

Todos sabían que la condena a muerte no era “cosa de broma”, pero la trivialización y parodia de elementos de tal fuerza dramática permitió el desahogo que señalaba Aroca, no pueril e inofensivo, sino un desahogo que actuó como mecanismo de supervivencia al posibilitar el distanciamiento y olvido temporal del constante fantasma que acechaba sus pensamientos. De hecho, como apunta Diego San José (2016: 172), muchos de los reclusos que la cantaban lo hacían incluso con la certeza de que iban a morir esa misma noche: “¡Cuántas

¹² La mención a su origen en la Prisión de Porlier aparece recogida también en los testimonios de Marcos Ana (2005: 105-106) y José E. Leiva (1948: 167). La fecha, 1939, solo la indica Marcos Ana, pero la cronología y relatos de los demás reclusos permiten establecer esta fecha como la de su origen.

noches La Pepa llegaba hasta nosotros desde la capilla, como himno de despedida de los que habrían de desertar de la vida con las primeras luces del alba!”.

Para la creación de este repertorio, los presos recurrieron a su cotidianeidad y rutina y, en una búsqueda de vencer el miedo a través de la risa, cantaron “con humor” sobre “el llamado piojo verde, que producía el tifus” y que llevó, según el relato de Marcos Ana (2007: 88-89) sobre la Prisión de Porlier en 1939, a que a diario les “atizasen” con zotal, al mismo tiempo que la Cárcel de Ventas se convirtió en un “hotel maravilloso” donde se comía y vivía “a tó [sic] confort” (Cuevas 1985: 105). Los nuevos versos de esta “canción jocosa –de humor un poco negro–”, como la describía Ángeles García-Madrid (2003: 71), se sobrepusieron a la música de “La Madelon”¹³ que, con partitura original de Camille Robert y letra de Louis Bousquet, se había convertido en un himno en las trincheras francesas durante la Primera Guerra Mundial por su capacidad de levantar el ánimo a los soldados, al mismo tiempo que sus traducciones al inglés y español la convirtieron en parte del ecosistema sonoro de la Guerra Civil (Evans 2017: 143-145), quedando vinculada a la resistencia.

El recuerdo de las canciones originales y su referencia –o ausencia de ella– en las memorias no puede desvincularse del cómo y el qué quieren transmitir los autores en su escritura. Mientras en algunas la alusión al aspecto musical se limita a un breve “la música [era] muy conocida por toda España” (Cuevas 1985: 109), o señalan sin más detalles su forma de “chotis” o “marcha”, en otras se apunta la canción original de forma específica, haciendo implícita la importancia de ésta en la nueva creación. Mientras el “Chotis del Pichí” creaba una analogía al representar la condena a muerte como una mujer seductora a la que ningún hombre podía resistirse, “La Madelon” se construía como una referencia y continuación de su pasado de lucha, transformado ahora para adaptarse a las condiciones del presente.

Distanciados de sus ciudades y pueblos, alejados de su familia, despojados de todos los elementos externos a su ser que configuraban su identidad, la creación de estas canciones actuó como mecanismo de supervivencia, de resistencia

¹³ Tanto Ángeles García-Madrid (2005: 71) como Mercedes Núñez (1978: 15) indican que ésta era la música base.

identitaria y de lucha contra el aislamiento y la ideología impuesta al permitir la creación de una nueva “familia”. De este modo, aunque las canciones se asociaron en sus versos a espacios específicos y se articularon como “lugares de memoria” de la prisión que las vio nacer, los constantes traslados y similitud de vivencias entre establecimientos penitenciarios llevaron a que fuesen entonadas en cualquier cárcel del país: Tomasa Cuevas (1985: 105), por ejemplo, relata como la llegada de “un ramillete de juventud” de Ventas a Durango le permitió aprender las canciones que nacieron en la cárcel madrileña. Se cantase en el interior de los muros que la escucharon por primera vez o no, fueron las presas de Ventas las que se encargaron, en este caso, de difundir sus versos, expandiendo el recuerdo y permitiendo la creación y supervivencia de una memoria colectiva entre la población reclusa sobre dicha cárcel.

La música en el sistema de Redención de Penas: conflicto y oportunidad

A partir del año 1939 el régimen franquista impulsó la creación de agrupaciones vocales e instrumentales en las prisiones como parte de su política de propaganda cultural orientada a la “regeneración moral, política y religiosa del recluso” y recogida en el sistema de Redención de Penas, que buscaba dar una solución al problema de hacinamiento que se vivía en las cárceles españolas (Pérez Castillo 2022: 58). Si bien el sistema fue creado por la orden del Ministerio de Justicia del 7 de octubre de 1938¹⁴ y el programa entró oficialmente en vigor con el inicio del año siguiente, no fue hasta la publicación del Decreto de 23 de noviembre de 1940¹⁵ cuando estas agrupaciones se integraron en el Sistema de Redención de Penas dentro de la categoría de “Esfuerzo Intelectual”, permitiendo a los reclusos que las componían reducir su condena. Esta posibilidad, que llevaba al mismo tiempo implícita la colaboración con el gobierno de Franco, fue un motivo de conflicto, sobre todo, entre los presos militantes. Julio Ugarte, en el capítulo que dedica en sus memorias al orfeón de la Prisión de Porlier en torno al año 1940/1941, expone la dualidad:

¹⁴ Orden de 7 de octubre de 1938, *BOE*, n.º 103 (11 de octubre de 1938), pp. 11742-11745.

¹⁵ Decreto de 23 de noviembre de 1940, *BOE*, n.º 334 (29 de noviembre de 1940), pp. 8181-8182.

La característica esencial que definía a nuestra masa coral no eran las cualidades vocales de sus componentes, sino su filiación política. (...) [Casi] todos eran comunistas.

Las razones de ese semi-monopolio están (...) en la dialéctica de las diversas ideologías con sede en el antiguo colegio de Los Padres Escolapios. Teniendo en cuenta que la única ocasión de actuar del coro eran las misas, a nadie que conozca un poco el doctrinarismo y los prejuicios de las izquierdas españolas le extrañará que republicanos, socialistas, libertarios se ruborizaran sólo con pensar en el oficio sochantre (...).

Esa política de “mano tendida”, unida al anti-orfeonismo de los demás rojillos, tenía sus ventajas para los de la III Internacional. Ello les permitía agruparse a cincuenta o sesenta de ellos en una sala especial; gozar de cierta libertad de movimientos; el derecho a un cazo más de rancho; y un cauce para transmitir sus consignas (1978: 210-211).

El testimonio de Julio Ugarte representa un caso excepcional si se compara, por ejemplo, con las palabras de Petra Cuevas en su relato sobre la Cárcel de Ventas en torno al año 1940: “en aquellos primeros años la consigna era que no teníamos que trabajar y en aquella época todo el mundo nos negamos” (Cuevas 2004: 364). Las directrices del Partido Comunista sobre el tema no siguen una línea definida: Vicente Uribe, director del PCE en América en el año 1940, indicaba que el trabajo de la organización no debía limitarse al exterior, sino que también debía desarrollarse en cárceles y unidades de redención de penas por el trabajo, donde habría que estudiar cada situación para orientar una línea política adaptada a las circunstancias del centro (Fernández Rodríguez 1940: 292). Por su parte, la publicación clandestina del periódico *Mundo Obrero* en noviembre del año 1945 señalaba:

[Se debe] aprovechar todo aquello que resulte útil para luchar por la legalidad constitucional y todo lo que ella significa, en el camino hacia el objetivo de dar al traste con el régimen y lograr la verdadera democracia. Este mismo criterio debe presidir todas las acciones en el seno de la Prisión¹⁶.

Las tareas del programa de Redención fueron, en su comienzo, mayoritariamente rechazadas por los presos militantes, pero las oportunidades que ofrecía el trabajo y la participación en las agrupaciones musicales pronto las convirtieron en una herramienta más de resistencia¹⁷. Integrarse en coros y

¹⁶ “La situación nacional”, *Mundo Obrero*, 7 de noviembre de 1945, p. 3.

¹⁷ Fernando Hernández Holgado en el apartado “Subvertir el sistema” (pp. 639-649), dentro del Capítulo 11 de su tesis doctoral, *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, recopila una serie de fragmentos de testimonios que aluden a esta situación.

orquestas les evitaba tareas más ingratas al mismo tiempo que les ofrecía una mejora de las condiciones de vida en prisión. Más allá de la implícita reducción de condena, Ramón Rufat (1966: 174) alude al derecho a reenganche en todas las comidas que tenían los integrantes de la banda de música de la Prisión Provincial de Zaragoza en 1941, y Carmen Payá (1991: 52) señala que quedó libre de las obligaciones de limpieza. Como contrapartida, con su participación se convertían en parte del mecanismo de propaganda del gobierno franquista que buscaba crear una imagen amable y humanizada de las cárceles (Pérez Castillo 2022: 60).

El conflicto que estas prácticas supuso para los detenidos se plasma de forma evidente en los mecanismos narrativos que emplean los autores en sus relatos para referirse a ellas. Los recuerdos autobiográficos, como apuntaba el psicólogo Ruiz-Vargas (2004: 190), contienen información relacionada con el propio individuo. Es por ello que la forma en que se transmite la existencia de estos conjuntos en las memorias resulta especialmente significativa para comprender qué supusieron para los detenidos. El empleo del impersonal a la hora de introducir las agrupaciones y organización de festivales, o simplemente apuntar su formación dentro de la prisión sin referenciar quién había sido el impulsor de estas iniciativas se articula como una constante en los relatos de la mayoría de los reclusos, que crean una atmósfera de confusión en torno a estas prácticas. De esta forma se desvincula el recuerdo positivo que aparentemente de forma general conservan de estas actividades musicales del elemento negativo asociado a ellas: la propaganda.

Según el testimonio de Diego San José (2016: 177), Amancio Tomé –director de la Prisión de Porlier entre 1939 y 1941– “estaba asaz orgulloso de su orquesta y en las tardes domingueras y festivas les hacía dar un concierto en el patio” en el que también intervenían “los coros dirigidos por el notable actor Eugenio Casals”. Más allá de si Amancio Tomé sentía o no orgullo por su orquesta –a la cual no dedica ninguna palabra en su ensayo autobiográfico–, lo que sí valoraba, según se apunta en *Redención*, era el poder e influencia del arte musical “en la formación espiritual del individuo”¹⁸, es decir, su función propagandística.

¹⁸ “La Prisión de Porlier recibió el Año Nuevo con un magnífico concierto”, *Redención*, 6 de enero de 1940, p. 4.

Consideraba, según expone en su autobiografía, que “para aquel tipo de Prisión [Porlier] no servían los clásicos procedimientos del Penal del Dueso o de otro cualquiera en tiempos normales. Había pues, que cambiar todo; métodos disciplinarios y sistemas de trato y convicción” (Tomé Ruiz 1960: 150).

La población reclusa de Porlier al término de la guerra estaba formada principalmente por presos políticos “de las más diversas categorías sociales y mentales”. Se trataba, según Tomé (1960: 149-150), de “gobernar seres rebeldes espiritualmente, pero educados e instruidos en su mayoría”, por ello los procedimientos clásicos de reeducación y sometimiento no resultaban válidos. El uso de la música en este sistema, partiendo de las ideas expuestas por Amancio Tomé de búsqueda de nuevos “métodos disciplinarios y sistemas de trato y convicción”, puede interpretarse desde la perspectiva foucaultiana “de relaciones de fuerza, de desarrollos estratégicos, de tácticas” (Foucault 1999: 45). Al mismo tiempo, si se atiende a los testimonios de los reclusos, se observa que la música y la participación en coros y orquestas se articuló siguiendo también la perspectiva de Foucault, sólo que no desde la intención de sometimiento, sino desde la supervivencia y resistencia psíquica, desde el sentimiento interno de orgullo y superioridad, al permitirles reafirmarse como individuos y mostrar una imagen externa de fuerza y resistencia a pesar de vivir en condiciones pésimas; “¿cómo no?” decía Manuel García Corachán, “si lo mejor en todo, lo único que algo valía de nuestra patria, estaba encerrado tras aquellos u otros muros de las innumerables cárceles extendidas por todo el suelo español” (2005: 187). Dolores Botey, en su relato sobre la Cárcel de Ventas, incluye dos breves pasajes, referentes a la celebración de distintos actos oficiales, que resultan de gran interés para observar esta idea:

Venía bastante gente de fuera y jóvenes militares a recrearse la vista, nosotras disfrutábamos y nos sentíamos superiores a todos ellos, y nos decíamos: —¿Qué se han creído?

(...) En otra ocasión, también de la Falange, vino un escogido coro, para cantar en la Capilla, como lo supimos que iban a venir, también nos preparamos. La primera parte cantaron ellas, lo hicieron muy bien; después nosotras. Tuvieron que reconocer que fue espléndido, las voces maravillosas y el repertorio selectísimo. Teníamos buena organización y un gran amor propio, digno de un pueblo que sufría un cautiverio injusto (Botey Alonso 2010: 45-46).

La búsqueda de los presos por mostrarse “superiores” en actos promocionados por las autoridades de la prisión, como señala Dolores Botey en su relato, producía, al mismo tiempo, una imagen de éxito de la propaganda. El sentimiento de orgullo de los reclusos respecto a unas agrupaciones que consideraban suyas y que les permitieron reafirmar su poder de organización y estatus de superioridad podría no ser equivalente al de las autoridades, pero de cara al exterior, el buen resultado en unas actividades ideadas y fomentadas por el gobierno de Franco permitía a éste constatar el éxito del sistema de Redención de Penas y sus herramientas propagandísticas.

En cierto modo, y a pesar del conflicto que pudieron generar en sus primeros años, la creación de orquestas y coros fue un éxito para ambas partes. Al mismo tiempo que permitía a las autoridades mostrar al exterior la imagen deseada y sus logros en la “reeducación” de los reclusos a partir de la “virtud propiamente redentora del trabajo” expuesta por el sacerdote Pérez del Pulgar (1939: 30), ofrecía a los detenidos un espacio de expresión para reafirmar su dignidad e identidad mientras les permitía mejorar sus condiciones de vida en prisión.

Espacios de pausa: la música como puerta al “exilio interior” y “huida” de la prisión

Más allá de constituir un conflictivo mecanismo de propaganda, la creación de agrupaciones musicales en las prisiones ofreció a los reclusos un espacio para disfrutar y olvidar, aunque fuese durante unos instantes, las condiciones en las que se encontraban. De un modo menos tangible que la posibilidad de reenganche en las comidas, la redención de pena o la dedicación a un trabajo no excesivamente desagradable, la presencia de coros y orquestas también permitió la creación de espacios de distracción para aquellos que los integraron: Carmen Payá (1991: 64), por ejemplo, señala cómo cada vez que veía “algo raro” se sumergía más en su música, y Tomàs Gil (2002: 86) recuerda que, para huir de la monotonía, se dedicaba a la composición. Para el resto de los detenidos, los coros y orquestas crearon un territorio sonoro que llenó las horas de conciertos y les dio la posibilidad de ocupar su tiempo asistiendo a los ensayos, como relata Diego San José, al que pasar sus tardes escuchando a la orquesta

de la prisión le permitía olvidarse “por completo de que estaba con la vida pendiente de la vesania de [sus] enconados jueces” (2002: 86). La música ofreció así no sólo una huida, sino también un retorno a la sensibilidad en espacios donde la brutalidad y la oscuridad estaban demasiado presentes. El relato de José Aldomar en la Prisión de Ocaña, fechado el 21 de mayo de 1940 y titulado “Ensayo de banda”, retrata una de las formas en que se hacía presente esa huida:

Hay un momento en que el maestro considera innecesarias las interrupciones y con un, “Ahora, ya seguido...” acometen la interpretación briosamente, con firmeza (...). Voy cantando, bajito para que se advierta mi entusiasmo musical, y según va desarrollándose la ejecución, mi alma va surgiendo en el sentimiento alegre de la copla. “Sembrador”... A mi cerebro van acudiendo entonces, irremediabilmente, recuerdos de las horas felices; de amistad con el autor de la música; de mis andanzas por los Templos de Talía; de alegría familiar presenciando complacidos el estreno; ... de un día 22 de Noviembre, de un noviembre en que oí cantar la misma canción al amigo que murió con el despuntar del alba siguiente; mi casa, mis hijos, mi esposa buena, sufrida, martirizada por un Destino implacable...

¿Por qué he sentido la curiosidad de escuchar este ensayo...? (2006: 158-159)¹⁹.

Este tipo de actitudes, que respondían a impulsos y necesidades que ni los propios autores parecen comprender, como se extrae del relato de Aldomar, pueden enmarcarse en lo que Miguel Salabert definió en 1958 como “exilio interior”, que consiste en “el repliegue individual de la conciencia a la impura subjetividad”, en “responder con una fuga hacia adentro a la agresión que se infligía desde muros y periódicos con esa inmundada imagen que querían [darles de ellos] mismos” (1988: 11). Aunque Salabert lo expone desde la libertad de la prisión, el concepto de “exilio interior” resulta igualmente aplicable a la población reclusa pues, en cierto modo, para todos aquellos contrarios ideológicamente al gobierno de Franco, toda España era una cárcel.

A partir de la música, y ante la imposibilidad del exilio real en términos físicos que ofrecía la prisión, los reclusos escapaban a sí mismos y a su memoria. El filósofo Paul Ricoeur (2010: 65) señala que “el cuerpo constituye (...) el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los otros lugares están allí”. Más allá

¹⁹ Seguramente, con la mención al “autor de la música” se esté refiriendo a Jacinto Guerrero, autor de *La rosa del azafrán*, a la que pertenece la “Canción del sembrador”.

del lugar geográfico en el que se encuentra, el cuerpo contiene pequeños lugares propios que comparten muchas características con éstos y que son los que permiten la construcción de la identidad personal y la conciencia del pasado, pues no hay “lugar sin cuerpo ni cuerpo sin lugar” (Casey 2001: 683-684). Esta idea se vincula directamente con los “lugares de memoria” definidos por Pierre Nora, que en este caso equivalen a los lugares propios del individuo, aquellos que en algún momento han permitido la creación del recuerdo. La capacidad de “viajar” sin desplazarse geográficamente que se observa en los textos de los reclusos a partir de la audición de distintas piezas musicales evidencia la existencia de esos lugares subjetivos e individuales que, si bien se asemejan a los espacios físicos reales, no lo son.

El distanciamiento de la realidad que ofrecía la música al abrir el acceso a los “lugares de memoria” de los detenidos llevaba igualmente implícito el retorno a la prisión, a los muros, y al aislamiento. En su texto, Joaquín Maurín relata cómo Valentín, un preso que “asistía regularmente a los festejos y conciertos” para distraerse y no pensar, en una ocasión, a partir de la audición de “la *Habanera* de Ravel y *Granada y Sevilla* de Albéniz”, se sintió “desmaterializado” y ascendió “adquiriendo una nueva vida” hasta que concluyó el concierto:

En unos segundos, la *Habanera* de Ravel lo sacó de la cárcel y lo llevó a Cuba... Experimentaba la fuerte caricia del sol... Sus ojos contemplaban el paisaje tropical... (...) Se sentía feliz... Vivía y la vida era maravillosa. / Con Albéniz fue devuelto a España, a su pueblecillo de Extremadura (...) / Cuando al cesar la orquestina, desapareció aquel encanto mágico, Valentín, volviendo súbitamente a la dura realidad exclamó con vehemencia: —¡No quiero morir! ¡No quiero morir!” (Maurín 1974: 40-41).

La necesidad de huir y olvidar era tan apremiante que la experiencia completa terminaba por producir un sentimiento agrisado en el que el tiempo de ensoñación y disfrute quedaba contrarrestado por la realidad inevitable que, en el caso de Valentín, era su condena a muerte. Algo similar se observa en la narración de Manuel García Corachán (2005: 347), que señalaba cómo su “mal humor había aumentado de forma considerable” al concluir la música y recuperar la conciencia de la realidad. El autor, que en sus memorias –transcritas del diario que escribió en prisión– incluye anotaciones y reflexiones posteriores sobre las experiencias relatadas, en referencia al 10 de marzo de 1940, día en que la

música de la banda de la Prisión de San Miguel de los Reyes le permitió soñar despierto, anota:

Hoy, ante lo prosaico de mi vida, ni para mí es fácil concebir que la música fuera capaz de trasladarme a los lugares de ensueño de mi relato; sin embargo, teniendo en cuenta que el concierto fue oído en un lugar recogido –el cuarto destinado sólo a aquellos músicos–, que era la primera vez desde hacía mucho tiempo que percibía los acordes meliosos de tales instrumentos, que el hecho fue inesperado, y que me hallaba en una crisis de amor y celos, aunque no me haya nunca vuelto a suceder, hoy puedo casi comprender que entonces soñara (García Corachán 2005: 348-349).

Los mecanismos de “huida” de la realidad de la prisión no tomaron siempre la forma de un “exilio interior” propio e individual de cada recluso. En torno al año 1941, Marcos Ana relata que acudió de visita al Penal de Ocaña el rector de un colegio de jesuitas de Toledo que, según señala el poeta, esperando encontrar una “especie de purgatorio” donde los presos estaban “doblegados bajo el peso de sus culpas”, se sorprendió al encontrar a los reclusos condenados a la última pena –entre los que se encontraba Marcos Ana–, cantando en el patio. El poeta transcribe la supuesta conversación que mantuvieron y que concluyó con las palabras: “lo difícil es que, sabiendo que sólo tenemos una vida, que no hay otra y que después de la muerte está el vacío, la entreguemos cantando por la felicidad de los demás” (2005: 130-132).

La solidaridad entre los detenidos y la búsqueda de unión frente al aislamiento que la prisión tenía como objetivo imponerles fue uno de los principales pilares sobre los que se asentó la convivencia de los reclusos. Más allá del territorio sonoro que impusieron las autoridades en las prisiones, que permitió actitudes subversivas así como la creación de espacios positivos para los detenidos – como se ha expuesto anteriormente–, una buena parte de las prácticas musicales tuvieron lugar en la clandestinidad de espaldas al director o directora, guardias y funcionarios de la prisión. En contextos no democráticos en los que la represión niega a los individuos mecanismos libres y abiertos de expresión, éstos se manifiestan en la clandestinidad o en formas individuales y encubiertas de resistencia (Quintero Maqua 2016: 21) que, en muchas ocasiones, no presentan un contenido explícito de reivindicación. James C. Scott expone:

Lo que puede desarrollarse bajo tales circunstancias [los campos de trabajo de la Unión Soviética] es virtualmente una cultura dual: la cultura oficial llena de brillantes

eufemismos, silencios y tópicos y una cultura no oficial que tiene su propia historia, su propia literatura y poesía, su propia jerga mordaz, su propia música y poesía, (...) que pueden, una vez más, ser ampliamente conocidas pero no estar introducidas en el discurso público (1990: 51)²⁰.

Ambos ecosistemas —el impuesto y el elegido— convivieron en los mismos espacios de represión, constituyendo lo que Foucault define como “heterotopía”, al “yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí” (1997: 88). El espacio real era la prisión, sus celdas, patios o lavabos, pero sobre ellos, los detenidos asentaron su “espacio imaginado, inspirado en el recuerdo del pasado y la proyección de futuro” (Calero Carramolino 2021: 320). Mientras las prácticas musicales reguladas por las autoridades siguieron unas líneas relativamente fijas y constantes, las prácticas que configuraron el espacio musical propio de los detenidos y que se filtran en sus testimonios no son más que ejemplos fragmentarios que ofrecen una visión muy limitada de la complejidad que debieron de alcanzar: los únicos límites con los que se encontraron fueron aquellos propios del espacio físico en el que tenían lugar. En el caso de la Cárcel de Ventas, como señalan Dolores Botey y Julia Vigre en sus relatos, este espacio era, en algunas ocasiones, la sala de lavabos:

[El testimonio de Dolores Botey] En nuestra incomunicación procurábamos, la gente joven, animar el ambiente, improvisando monólogos, bailes; lo mismo bailábamos unas seguidillas, como una jota o un pasodoble, con nuestra orquesta que en estos casos era la puerta del lavabo. Total que en agradecimiento a nuestra buena voluntad, nos aplaudían y terminaban por reír y olvidarse por unos momentos de todo (Botey Alonso 2010: 55).

[El testimonio de Julia Vigre] (...) Las mejores [representaciones] eran clandestinas. Las hacíamos por la noche, después del recuento, y estábamos hasta la una o las dos de la madrugada, hora en que hacían el segundo recuento. Las hacíamos en la sala de lavabos (...) (Blanco, Ballesteros y Vigre 2001: 83).

El tiempo libre de los presos era aquél que quedaba huérfano entre dos actos rutinarios vinculados a las autoridades que, en el relato de Julia Vigre, eran los recuentos nocturnos. Estos vacíos de imposiciones oficiales fueron los que

²⁰ “What may develop under such circumstances is virtually a dual culture: the official culture filled with bright euphemisms, silences, and platitudes and an unofficial culture that has its own history, its own literature and poetry, its own biting slang, its own music and poetry, its own knowledge of shortages, corruption, and inequalities that may, once again, be widely known but that may not be introduced into public discourse”.

permitieron, en cierto modo, la proliferación de estas actividades, como fue la creación de “escuelas” que permitió a Pere Carbonell recibir clases de solfeo de su compañero de celda, Amadeu Bonet (Carbonell i Fita 2000: 69-70), o la creación de “Radio Celda 14” en la Prisión Militar de Zaragoza a finales del año 1936 que relata Pablo Uriel (1988: 72), que consistía en la entonación diaria de “canciones improvisadas, que eran coreadas por toda la prisión”.

Estas prácticas, señala Uriel, les “hacían bien” y les daban la “impresión consoladora de ayudar a todos los presos a superar sus malos momentos”. El autor apuntaba en referencia a “Radio Celda 14”: “cuando cesábamos en los esfuerzos bullangueros, todo el penal permanecía silencioso hasta que alguien, desde otra celda, nos pedía de nuevo actividad y mensajes radiofónicos” (1988: 98). En la misma línea se presentaba el relato de Marcos Ana, que explicaba que cantaban “por la felicidad de los demás” (2007: 130-132). La experiencia de la prisión estuvo muy condicionada por la personalidad del recluso. Es por ello que cuando el individuo no era capaz de huir a sí mismo, de llegar a ese “exilio interior” que definía Salabert, los reclusos más extrovertidos y, en muchos casos, aquellos militantes –pues también constituía un acto de resistencia política impedir que sus compañeros de encierro sucumbiesen al objetivo de las autoridades–, buscaron formas de hacer la reclusión más llevadera a los que peor lo pasaban.

Reflexiones finales

Qué se recuerda y cómo se recuerda son dos de las cuestiones principales que han guiado las páginas anteriores. No recuerda igual aquel que militó en el Partido Comunista que aquella detenida por la pertenencia de su marido al sindicato de farmacéuticos; no se transmite la misma experiencia desde un diario escrito en prisión que en un texto redactado años después del fin de la dictadura. El recuerdo está vinculado a las circunstancias en las que se recupera, al relato que se quiere –consciente o inconscientemente– construir. La experiencia musical de la prisión difiere entre aquellos con militancia activa en partidos políticos, que ofrecen una visión más “filtrada” por influencia de las líneas ideológicas de sus organizaciones, con una clara tendencia a recordar y

recuperar con mayor detalle aquellos aspectos vinculados a la resistencia, y la del resto de los detenidos, cuyo relato crea un retrato más amplio de la reclusión. Esta diferencia al presentar las actividades musicales de la prisión se acentúa entre las reclusas militantes. Sus testimonios, además de recoger con mayor detalle la crudeza de las torturas y castigos, ponen un mayor énfasis en las protestas, huelgas y victorias que lograron durante su estancia en las prisiones de Franco. Relegadas a un segundo plano dentro de la militancia de sus partidos, las cárceles les ofrecieron un espacio para ponerse al frente de la lucha. Prácticamente todas las canciones que se pueden extraer de las memorias consultadas aparecen recogidas en la obra de Tomasa Cuevas (1985), una recopilación de testimonios que refleja el tipo de discurso que buscaron crear y lleva a cuestionar si todo aquello relacionado con las autoridades se quedó arbitrariamente al margen en búsqueda de construir un relato “heroico” como el presente en la memoria colectiva sobre la represión masculina.

La música, en cualquier caso y en cualquiera de sus formas, en mayor o menor medida, aparece presente en todos los textos, reflejando la relevancia que tuvo en estos espacios. Es por ello que, aunque se pueden trazar líneas comunes entre las memorias, como se muestra en las páginas anteriores, aspirar a delimitar y categorizar la totalidad de las prácticas musicales acontecidas en las prisiones franquistas resulta prácticamente imposible.

Bartomeu Pons, en una anotación posterior que incluye en sus memorias, escribe: “Ahora y pasado el tiempo, cincuenta años ya, estoy convencido de que lo que nos salvó fue la música, música que sirvió como vehículo, como puente cultural entre presos y guardianes, entre vencedores y vencidos” (2003: 130). Si bien buscar la definición de cada aparición de la música en un penal franquista es perseguir una utopía, puede que sí podamos afirmar que, incluso en su faceta más propagandística, ésta fue un aspecto significativo en su supervivencia –tal vez no física, pero sí mental–. Desde la creación de espacios para la “huida” de los muros, la reivindicación clandestina hasta ofrecerles la posibilidad de ampliar su formación, la música se articula como un elemento imprescindible que les evitó caer en la monotonía y la desesperación. Permitió la cohesión entre los detenidos y les ofreció un espacio para reivindicar su identidad al mismo tiempo que “normalizaban” su situación.

Bibliografía

- Aguilar Fernández, Paloma. 1996. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid: Alianza Editorial.
- Aldomar Gutiérrez, José. 2006. *Condenado a muerte: el maletín de Abdés. Artículos desde prisión (1939-1941)*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED.
- Blanco, Carlos, Manuel Ballesteros y Julia Vigre. 2001. *Memoria viva de los exilios*. Madrid: Cyan.
- Botey Alonso, Dolores. 2010. *Mis memorias: diez años, tres meses y 120 horas de prisión*. Palma de Mallorca: Cort.
- Calero Carramolino, Elsa. 2022. *Sonidos al otro lado del muro: música y otras prácticas sonoras en las cárceles de Franco*. Granada: Universidad de Granada.
- _____. 2021. *Prácticas musicales en el ecosistema sonoro penitenciario franquista (1938-1948): propaganda, contrapropaganda y clandestinidad*. Universidad de Granada.
- Carbonell i Fita, Pere. 2000. *Nadal a la Presó Model (1944-1945)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Carratalá, Ernesto. 2007. *Memorias de un piojo republicano: cautivo en los penales franquistas de Burgos, Fuerte San Cristóbal, Isla de San Simón, Astorga y Cárcel Modelo de Barcelona*. Pamplona: Pamiela.
- Casey, Edward S. 2001. "Between geography and philosophy: what does it mean to be in the place-world?", *Annals of the Association of American Geographers* 91(4): 683-693. <https://doi.org/10.1111/0004-5608.00266>.
- Crampton, Jeremy W. y Stuart Elden. 2007. *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Ashgate Publishing.
- Cuevas, Tomasa. 1985. *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Sirocco.
- _____. 2004. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

- Escalera, Manuel de la. 2015. *Muerte después de Reyes*. Tres Cantos: Akal.
- Evans, Beverly J. 2017. "The life and afterlife of French WWI songs: National identity then and now", *French Cultural Studies* 28(2): 141-158. <https://doi.org/10.1177/0957155817692497>.
- Feixa, Carles y Carme Agustí. 2003. "Los discursos autobiográficos de la prisión política". En *Una inmensa prisión: los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, coords. Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés, Barcelona: Crítica, 199-230.
- Fernández Rodríguez, Carlos. 2017. *La reorganización y la oposición del PCE al franquismo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Fisher, Ruth. 2018. *Resistance and survival: deconstructing the narrative of women political prisoners after the Spanish Civil War*. Universidad de Sheffield.
- Foucault, Michel. 1997. "Los espacios otros", *Astrágalo: cultura de la arquitectura y la ciudad* 7: 83-91.
- _____. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Galarza, Ramón de. 1977. *Diario de un condenado a muerte*. San Sebastián: Ediciones Vascas.
- García, Consuelo. 1988. *Las cárceles de Soledad Real*. Barcelona: Círculo de lectores.
- García Corachán, Manuel. 2005. *Memorias de un presidiario (en las cárceles franquistas)*. Valencia: Universitat de València.
- García-Madrid, Ángeles. 2003. *Réquiem por la libertad*. Madrid: Alianza Hispánica.
- García Segret, Josefa. 1982. *Abajo las dictaduras*. Vigo: J. García.
- Gil i Membrado, Tomàs. 2002. *Les meves vivències*. Horta de Sant Joan: Ajuntament d'Horta de Sant Joan.
- Gómez Bravo, Gutmaro. 2009. *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Madrid: Taurus.
- Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.

Hernández Holgado, Fernando. 2003. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons Historia.

_____. 2011. *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Universidad Complutense de Madrid.

Joutard, Philippe. 2007. "Memoria e historia: ¿cómo superar el conflicto?", *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 38: 115-122. <https://www.jstor.org/stable/25703115>.

Leiva, José E. 1948. *En nombre de Dios, de España y de Franco: memorias de un condenado a muerte*. Buenos Aires: Unión Socialista Libertaria.

Marcos Ana. 2007. *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y de la vida*. Barcelona: Umbriel-Tabla Rasa.

Maurín, Joaquín. 1974. *En las prisiones de Franco*. México: Costa-Amic.

Nora, Pierre. 1989. "Between memory and history: les lieux de mémoire", *Representations* 26: 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>.

Núñez, Mercedes. 1967. *Cárcel de Ventas*. París: Librairie du Globe.

O'Neill, Carlota. 1979. *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Turner.

Payá, Carmen. 1991. *Una mujer y tres cárceles: memorias de amor y de dolor*. Alicante.

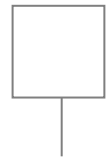
Pérez Castillo, Belén. 2016. "Redención: la función propagandística de la música en las cárceles franquistas (1939-1945)". En *Música y prensa: crítica, polémica y propaganda*, ed. Enrique Encabo, Valladolid: Difácil, 253-278.

_____. 2021. "Repression and redemption: music in the prisons of the early Francoist period". En *Music and the Spanish Civil War*, eds. Gemma Pérez Zalduondo e Ivan Iglesias, Lausanne: Peter Lang Verlag, 373-404.

_____. 2022. "Música para la redención en las prisiones franquistas (1937-1945)". En *Scherzo. Dossier: Música en cautividad (I)*, coords. Belén Pérez Castillo y Elsa Calero Carramolino, 58-62.

- _____. 2024. "Cantar para sobrevivir. La actividad musical en las cárceles de mujeres del primer franquismo (1938-1945)". *Revista de Estudios Penitenciarios* 266: 83-118.
- Pérez del Pulgar, José Agustín. 1939. *La solución que España da al problema de sus presos políticos*. Valladolid: Librería Santarén.
- Pons Sintés, Bartomeu. 2003. *La guerra civil y la represión de la posguerra: memorias de un preso político*. Alaior: Centre d'Estudis Locals d'Alaior.
- Quintero Maqua, Alicia Berta. 2016. *El eco de los presos. Los libertarios en las cárceles franquistas y la solidaridad desde fuera de la prisión, 1936-1963*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ricoeur, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez Teijeiro, Domingo. 2007. "Configuración y evolución del sistema penitenciario franquista (1936-1945)", *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7.
- Rufat, Ramón. 2016. *En las prisiones de España*. Puebla (México): Cajica.
- Ruiz-Vargas, José María. 2004. "Claves de la memoria autobiográfica". En *Autobiografía en España: Un balance*, eds. María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto, 183-220. Madrid: Visor.
- Salabert, Miguel. 1988. *El exilio interior*. Barcelona: Anthropos.
- San José, Diego. 2016. *De cárcel en cárcel*. Sevilla: Renacimiento.
- Scott, James C. 1990. *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Sieburth, Stephanie. 2014. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Tomé Ruiz, Amancio. 1960. *Pequeña historia de su vida profesional: un ensayo de relato biográfico*. Madrid: Artes Gráficas Cio.
- Ugarte, Julio. 1987. *Odisea en cinco tiempos: guerra, prisión, confinamiento, resistencia, exilio*. Zarautz: Itxaropena.
- Uriel Díez, Pablo. 1988. *Mi guerra civil*. Valencia: FEDSA.

Vinyes, Ricard. 2001. “‘Nada os pertenece...’ Las presas de Barcelona, 1939-1945”, *Historia Social* 39: 49-66.



Anexo. Tabla 1: textos y características de los autores de las memorias consultadas*

Autor y título del texto	Año de detención	Delito + Condena	Año de libertad	Años en prisión	Afiliación política	¿Militancia en prisión?	¿Participación en Redención?	¿Músico?
Ángeles García-Madrid: <i>Réquiem por la libertad y Al quiebro de mis espinas</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	3	JSU			
Ángeles Malonda: <i>Aquello sucedió así</i>	1939	--- 12 años / Muerte	1943	4	UGT (sindicato de farmacia)			
Anxel Johán: <i>Os cadernos dun prisioneiro de guerra (1937-1941)</i>	1937	--- 30 años	1941	¿4?				
Bartomeu Pons: <i>La guerra civil y la represión de la posguerra: memorias de un preso político</i>	1939	--- 30 años	1944	5	CNT	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	No, pero trató siempre de integrarse en los coros de las prisiones en las que estuvo pues lo consideraba “una distracción agradable”
Bernardo López: <i>En las cárceles de Franco no vi a Dios: memorias de la represión carcelaria (1939-1943)</i>	1939	--- 12 años	1943	5				
Carlota O’Neill: <i>Una mujer en la guerra de España</i>	1936	--- 6 años	1940	4			<input checked="" type="checkbox"/>	

* La tabla se ha elaborado a partir de los datos expuestos por los autores en sus relatos, por lo que puede, en ocasiones, estar incompleta. Para concretar aspectos como el delito por el cual se les condenó, las modificaciones en la condena o su participación en el programa Redención sería necesaria la consulta de sus expedientes penitenciarios.

Carmen Payá: <i>Una mujer y tres cárceles: memorias de amor y dolor</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	4		<input checked="" type="checkbox"/>	Pianista de forma previa a su entrada en prisión, continúa en ésta su actividad
Clemente Sánchez: <i>En las cárceles de Franco</i>	1939	Adhesión a la rebelión 30 años	1945 / 1949	10	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
Consuelo García: <i>Las cárceles de Soledad Real</i>	1941	--- 30 años	1957	16	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
Diego San José: <i>De cárcel en cárcel</i>	1939	--- 12 años	1944	5		<input checked="" type="checkbox"/>	¿ <input checked="" type="checkbox"/> ?
Dolores Botey: <i>Mis memorias: diez años, tres meses y 120 horas de prisión</i>	1940	--- Muerte	1951	10	[anarquista]	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
Eduardo Rincón: <i>Cuando los pasos se alejan</i> [Datos referentes a su primera detención; estuvo detenido en diversas ocasiones]	1939	--- ---	1941	2			Su primera estancia en prisión le lleva a darse cuenta de que quiere ser compositor
Ernesto Carratalá: <i>Memorias de un piojo republicano: cautivo en los penales franquistas de Burgos, Fuerte de San Cristóbal, Isla de San Simón, Astorga y Cárcel Modelo de Barcelona</i>	1936	Rebelión militar Muerte	1943	7		<input checked="" type="checkbox"/>	Aprende en prisión: forma parte de la orquestina de la Prisión de Astorga entre 1940-1942 (aprox.)

Isabel Ríos: <i>Testimonio de la guerra civil</i>	1936	--- Muerte	1943	7	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
Joaquín Maurín: <i>En las prisiones de Franco</i>	1937	--- 30 años	1947	10	POUM	<input checked="" type="checkbox"/>	
José Aldomar: <i>Condenado a muerte: el maletín de Abdés. Artículos desde prisión (1939-1941)</i>	1939	--- Muerte	1941	2			
José E. Leiva: <i>En nombre de Dios, de España y de Franco: memorias de un condenado a muerte</i>	1936	Auxilio a la rebelión Muerte	1945	5	CNT	<input checked="" type="checkbox"/>	
José Luis Gallego: <i>Voz última</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942 / 1960	¿15?	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
José Manuel Mendizábal: <i>Gudarís y rehenes de Franco (1936-1943): diarios de José Manuel Mendizábal, "Mañul", José Luis Lasa y Fernando Agirre</i>	1938	--- Muerte	1943	5			<input checked="" type="checkbox"/>
Josefa García-Segret: <i>Abajo las dictaduras</i>	1938	--- Muerte	1944	8			
Josep Farrés: <i>De soldat de la República a presoner de Franco</i>	1938	--- 12 años	1942	4	CNT	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Josep Martí: <i>Coses viscudes, 1939-1945: presons i camps de treball</i>	1939	“Artículos 237 y 238” Muerte	1945	7		<input checked="" type="checkbox"/>
Josep Subirats: <i>Pilatos 1939-1941: prisión de Tarragona</i>	1939	Rebelión militar Perpetua	1947	8		
Juana Doña: <i>Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas</i>	1939	--- Muerte	1941 / 1961	20	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>
Julia Vigre: <i>Memoria viva de los exilios</i>	1939	--- 12 años	1943 / 1947	7	FETE-UGT JSU	<input checked="" type="checkbox"/>
Julián Besteiro: <i>Cartas desde la prisión</i>	1939	--- Perpetua	[fallece en prisión]	1	UGT	
Julio Ugarte: <i>Odisea en cinco tiempos: guerra, prisión, confinamiento, resistencia, exilio</i>	1937	Rebelión militar 12 años	1944	7		<input checked="" type="checkbox"/>
Manolita del Arco: <i>Memoria del frío</i>	1942	--- Muerte	1960	18	PCE	<input checked="" type="checkbox"/>
Manuel de la Escalera: <i>Muerte después de Reyes</i>	1939	--- Muerte	1962	23	Militó en el PCE pero se desvinculó durante su estancia en prisión	
Manuel García Corachán: <i>Memorias de un presidiario (en las cárceles franquistas)</i>	1939	Rebelión 30 años	1941	2		<input checked="" type="checkbox"/>

Marcos Ana: <i>Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y de la vida</i>	1939	Adhesión a la rebelión Muerte	1962	23	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
Melquesidez Rodríguez: <i>24 años en la cárcel</i>	1939	--- Muerte	1963	24	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	
Mercedes Núñez: <i>Cárcel de Ventas</i>	1939	Auxilio a la rebelión 12 años	1942	2	PSUC	<input checked="" type="checkbox"/>	
Nieves Castro: <i>Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista</i>	1939	--- ---	1944	5	PCE	<input checked="" type="checkbox"/>	
Pablo Uriel: <i>Mi guerra civil</i>	1936	--- ---	1936	5 meses			
Pascual Noguera: <i>50 años del PSOE en Teruel escritos comentados por uno e sus fundadores</i>	1939	--- 30 años	1945	5	PSOE	<input checked="" type="checkbox"/>	
Pere Carbonell: <i>Tres nadals empresonats (1939-1943) y Nadal a la Presó Model (1944-1945)</i>	1939	--- ---	1945	7	FNEC / FNC		No, pero aprovechó la estancia en prisión para aprender solfeo
Pere Capellá: <i>Cançons republicanes: Poemes d'identitat i vida, guerra i presó</i>	1939	--- ---	1943	4			
Raimundo Hurtado: <i>Siete años en las cárceles franquistas</i>	1940	--- Muerte	1946	7	PCE	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Ramón de Galarza: <i>Diario de un condenado a muerte</i>	1937	--- Muerte	1943	6				
Ramón Rufat: <i>En las prisiones de España</i>	1938	--- Muerte	1958	19	CNT	<input checked="" type="checkbox"/>		
Tàrio Rubio: <i>Per les presons de Franco: memòries d'un pres de la postguerra, 1936-1945</i>	1938	Excitación de la rebelión 6 años	1945	6	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	
Tomàs Gil: <i>Les meves vivències</i>	1939	--- 12 años	1943	5			<input checked="" type="checkbox"/>	Músico de forma previa a su entrada en prisión, continúa en ésta su actividad
Tomasa Cuevas: <i>Cárcel de Mujeres y Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas</i>	1939	--- Muerte	1946	5	JSU	<input checked="" type="checkbox"/>		
Valentín de Pedro: <i>Cuando en España estalló la paz: galería de condenados tras la Guerra Civil: escritores, periodistas y políticos</i>	1939	--- Muerte	1941	2	CNT	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	

Harmonias de Resistência: A Escuta como Ecoativismo no Festival Lisboa Soa

RITA INÁCIO DOS SANTOS

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palavras-chave: Arte sonora, estudos sobre festivais, ativismo climático, sustentabilidade, acústica.

Keywords: *Sound art, festival studies, climate activism, sustainability, acoustics.*

Cita recomendada:

Inácio dos Santos, Rita. 2024. "Harmonias de Resistência: A Escuta como Ecoativismo no Festival Lisboa Soa". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

HARMONIAS DE RESISTÊNCIA: A ESCUTA COMO ECOATIVISMO NO FESTIVAL LISBOA SOA

Rita Inácio dos Santos

Resumo

Este artigo explora a dimensão sonora do Festival Lisboa Soa como uma plataforma para promover a consciência ambiental e abordar os impactos antropogénicos da poluição sonora no meio ambiente. Tendo como estudo de caso a análise do trabalho do artista greco-britânico Mikhail Karikis, esta investigação destaca o potencial da arte sonora na sensibilização do público para questões ecológicas e sociais. Através do trabalho de campo realizado no mês de julho de 2022, irei demonstrar como as práticas artísticas do festival contribuem para a construção da consciência e pedagogia ambiental, incentivando uma reavaliação da relação do indivíduo com o meio ambiente e a crise climática. Seguindo uma metodologia etnográfica, este estudo revela como a arte sonora pode provocar reflexões sobre o envolvimento do público com as atividades e elementos performativos do festival. Em última análise, enquadrado no tema da “Reinvenção”, este artigo pretende verificar o sucesso desta edição do Festival Lisboa Soa em aumentar a conscientização sobre questões da paisagem sonora urbana. Considerando este evento como um recurso fundamental para conceber respostas para a renovação do ambiente urbano sensorial e físico, reflito como Karikis utiliza a arte sonora como veículo para repensar a relação do indivíduo com o ambiente e a crise climática, onde o ambiente físico imediato é tomado como metáfora e forma de envolvimento coletivo, na reflexão sobre questões ambientais.

Palavras-chave: Arte sonora, estudos sobre festivais, ativismo climático, sustentabilidade, acústica.

Abstract

This article explores the sound dimension of the Lisboa Soa Festival as a platform for promoting environmental awareness and addressing the anthropogenic

impacts of noise pollution on the environment. Using the work of Greek-British artist Mikhail Karikis as a case study, this research highlights the potential of sound art in raising public awareness of ecological and social issues. Drawing on the fieldwork conducted in July 2022, I demonstrate how the festival's artistic practices contribute to building environmental consciousness and pedagogy, encouraging a reevaluation of the individual's relationship with the environment and the climate crisis. Following an ethnographic methodology, this study reveals how sound art can stimulate reflections on audience engagement with the festival's activities and performative elements. Ultimately, framed within the theme of "Reinvention," this article seeks to explore the success of this edition of the Lisboa Soa Festival in raising awareness of issues related to the urban soundscape. Viewing this event as a key resource for devising responses to the renewal of the urban sensory and physical environment, I reflect on how Karikis employs sound art as a vehicle for rethinking the individual's relationship with the environment and the climate crisis, where the immediate physical environment is taken as both a metaphor and a means of collective engagement in addressing environmental issues.

Keywords: *Sound art, festival studies, climate activism, sustainability, acoustics.*

Introdução

O som pode revelar aspetos fundamentais das relações entre os habitantes de uma cidade e a sua interação com o ambiente, que, por vezes, podem ser difíceis de perceber por meio de outros sentidos. Os sons que pertencem a um determinado lugar podem mesmo ser elementos significativos para refletir sobre grandes questões políticas, tais como as alterações climáticas, através da escuta da mudança das paisagens sonoras e da consideração dos seus efeitos no bem-estar dos habitantes da cidade. A partir da análise do festival itinerante de arte sonora Lisboa Soa, que tem como pilares a intervenção e o ativismo social e ecológico (Castro 2021), este artigo explora o potencial da arte sonora em contextos festivos para uma reflexão sobre a relação entre o ambiente e as ações humanas, destacando os impactos da poluição sonora na vida e na saúde

humanas. Ao procurar dinamizar práticas artísticas com uma matriz sonora em diferentes locais e públicos urbanos, este festival define-se como um espaço aberto e inclusivo para promover o bem-estar individual através da agência social e ecológica no espaço público (Castro 2021: 12). Além disso, este festival procura levar a arte sonora a diferentes locais e espaços públicos urbanos, definindo-se como um espaço aberto e inclusivo para promover o bem-estar individual através da agência social e ecológica no espaço público (ibid.).

Este evento anual realizou-se em 2022 nos dias 23 de julho (pré-abertura) e de 23 a 28 de agosto, tendo como locais de realização as Carpintarias de São Lázaro e o Museu de Lisboa-Teatro Romano. O espaço escolhido para esta pré-abertura, uma antiga carpintaria no coração da cidade, leva o público a refletir sobre a preservação da memória urbana, principalmente através da criação de novos espaços de criação e produção artística. Este espaço, agora revitalizado, é um exemplo de como a cidade reinterpreta a sua herança industrial e a transforma num local de novas possibilidades artísticas. A sua gestão está sob a tutela da Associação Cultural e Recreativa das Carpintarias de São Lázaro, criada em 2014, cujo objetivo é criar um “projeto cultural integrado, aberto à fruição pública”¹.

Trata-se de um evento focado na arte sonora e na interação entre o espaço, a ecologia acústica² e a tecnologia, centrando o som como elemento central das obras apresentadas. Numa entrevista à rádio Antena 3, a organizadora explicou como a criação do Festival Lisboa Soa resultou do culminar de um percurso de investigação, iniciado com vários documentários, como o filme *Soundwalkers* (2008), mas também com a organização do simpósio *Invisible Places* (2014) em Viseu. Dois anos depois, entre 1 e 4 de setembro de 2016, realizou-se a primeira edição do festival, que contou com a presença de aproximadamente 6000 pessoas, entre público, organização e artistas. Com o apoio da EGEAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural), esta edição

¹ *Carpintarias de São Lázaro*, s.v. “Quem somos”, acedido a 3 de janeiro de 2023. <<https://www.carpintariasdesaolazaro.pt/quem-somos>>.

² Criada na Simon Fraser University (Canadá) por Murray Schafer, através do *World Soundscape Project*, nos anos 1970, a ecologia acústica é uma disciplina intimamente associada à crise ambiental que analisa as relações entre o ser humano e o seu ambiente, mediadas pelo som. O seu principal objetivo é identificar desequilíbrios acústicos que possam ter efeitos prejudiciais (Schafer 1977).

inaugural teve lugar na Tapada das Necessidades, um espaço verde com 10 hectares situado entre Alcântara e a Estrela, em Lisboa.

O Festival Lisboa Soa pode ser considerado uma experiência multidisciplinar singular em Portugal, integrando práticas artísticas e pedagógicas que atravessam áreas como a arquitetura, a programação informática, a ecologia acústica e a arte sonora. O seu carácter único reside na forma como promove a intersecção destas áreas, oferecendo ao público experiências imersivas e participativas, como *workshops* e intervenções sonoras urbanas coletivas. Além disso, ao incentivar uma escuta ativa e consciente dos espaços urbanos, o festival redefine a relação entre os participantes e a cidade, propondo novas perspetivas sobre o urbanismo através do som (Castro 2021). Apelando a um público com interesse na intersecção entre áreas distintas, tais como a ecologia acústica e a arte sonora, o festival pretende tornar o público participante e não apenas espectador, por exemplo, através da promoção de eventos colaborativos e pedagógicos. Através desta interação com o ambiente do festival, pretende-se que estas práticas sejam entendidas como uma nova forma de explorar a escuta da cidade, estimulando a construção de uma nova relação com o urbanismo através do som (Castro 2021).

Este artigo foi realizado no âmbito do Mestrado em Etnomusicologia realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, como parte da dissertação de mestrado, explorando a relação entre as práticas artísticas e os espaços ecológicos e urbanos³. Este processo procurou de uma forma mais ampla entender se o festival gera de facto uma consciencialização sobre as questões ambientais associadas à paisagem sonora da cidade de Lisboa, visando lançar uma luz crítica sobre as preocupações da etnomusicologia moderna com a crise ambiental e sobre a nossa responsabilidade coletiva em criar ações ecológicas tangíveis para os espaços que habitamos. Irei explorar a relação entre as práticas artísticas apresentadas no festival e os espaços ecológicos, naturais e urbanos em que são realizadas. Com este artigo, em particular, através do trabalho do artista greco-britânico, Mikhail Karikis, examino se através da arte sonora é possível criar uma reflexão

³ Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia.

colectiva sobre questões relacionadas com a sustentabilidade e o ambiente urbano. Esta investigação contribui de forma mais ampla para a compreensão da ação concreta dos festivais na promoção de valores políticos e sociais.

Enquadramento Teórico e Origem do Festival Lisboa Soa

Nesta secção, defino conceitos centrais para esta análise, a partir dos *sound studies*, da arte sonora e dos estudos sobre festivais nas ciências sociais, em particular na etnomusicologia. Exploro a génese de termos como “festival” e “paisagem sonora”, sob várias abordagens literárias, e estudos relevantes, incluindo os de Portugal. Além disso, defino termos-chave como ecologia acústica, paisagem sonora e espaço urbano, e a sua influência na criação do festival Lisboa Soa.

Historicamente, os festivais têm sido um tópico importante nas ciências sociais, particularmente na etnomusicologia. Algumas das principais formas como têm sido entendidos são como eventos ritualísticos e de curta duração, onde um grupo de indivíduos se reúne para celebrar características e gostos comuns. Atualmente, estes eventos mantêm muitos traços dessa função coesiva do passado, sublinhando a sua relação com expressões culturais, identitárias e ideológicas (Bennett, Taylor e Woodward 2014: 1). Conforme a Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (2010), um festival em Portugal é um evento geralmente caracterizado pela integração de vários produtos artísticos, tais como espectáculos musicais, artes performativas e um conjunto diversificado de actividades, incluindo seminários, sessões educativas, workshops e debates, que se realizam durante vários dias, especialmente no verão. Normalmente, são apresentadas obras, espectáculos e outras actividades tematicamente relacionadas entre si (César et al. 2010: 492). A este respeito, Bakhtin, em *Rabelais and his World* (1984), explora o Carnaval e conceptualiza os eventos festivos como espaços onde é possível criar uma interação livre e próxima entre pessoas que normalmente estariam separadas por barreiras socioculturais impenetráveis. Nestes espaços, os símbolos idiomáticos do Carnaval, precedente do festival, estariam associados à mudança e à renovação (ibid.: 11). Assim, o Carnaval seria um espaço de fronteira entre a vida e a arte, não sendo

nem um produto puramente artístico, nem um espetáculo (sem público envolvido) (ibid.: 7).

Não obstante, para analisar os valores estéticos que informam as práticas artísticas apresentadas no Festival Lisboa Soa, o termo arte sonora é definido pelo *The New Grove Dictionary* (2001)⁴ como um género artístico que não está ligado a quaisquer características definidoras, centrando-se principalmente no som. Raquel Castro, organizadora deste evento, define a arte sonora como um género artístico situado no território da arte contemporânea. A sua principal particularidade, para além do seu carácter interdisciplinar, é o que designa por “matriz sonora”, uma expressão artística que pode ter múltiplas formas, desde a performance à instalação.

Por outro lado, o termo “paisagem sonora” é um conceito fundamental em qualquer trabalho centrado no som. Neste sentido, em *The Tuning of the World* (1977), Murray Schafer caracteriza uma paisagem sonora como “tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro considerado como um campo de estudo” (Schafer 1977: 274-275). Neste sentido, Schafer define este espaço como o limiar de um som sobre a paisagem (ibid.: 271). Schafer (1977) entende uma “dimensão acústica equilibrada” de uma paisagem sonora como um “ambiente sonoro no qual todos os sons podem ser ouvidos claramente” (ibid.: 67). Ao afirmar a importância de preservar estas paisagens sonoras, Schafer estabelece um entendimento estético dos ambientes sonoros que informa amplamente a política ecológica contemporânea do espaço acústico. Atualmente, a importância do estudo da ecologia acústica está intimamente ligada à crise ambiental provocada pela poluição sonora, que constitui uma ameaça ao bem-estar de todos os organismos vivos que habitam estes espaços e que alterou como pensamos as relações interpessoais com o ambiente e, conseqüentemente, afetou a nossa relação com a paisagem sonora. Conseqüentemente, Schafer define um espaço acústico “o perfil do som sobre a paisagem”, que pode ser

⁴ Mandy-Suzanne Wong, Grove Online Music, s.v, “Sound Art”, última atualização em 30 de julho de 2020, acessado a 30 de outubro de 2022. <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/gmo-9781561592630-e-1002219538?rskey=0x83Fq>>.

entendido como um sistema dinâmico em constante mudança devido à tecnologia e à ação antropogénica (Schafer 1977: 271).

Neste artigo, recorro às conceções de paisagem sonora destes autores como contributos teóricos que estão no centro da criação deste festival. A própria Raquel Castro, organizadora do festival, conhece estes conceitos e utiliza-os como valores e enquadramentos do festival. No seu livro *Lisboa Soa 2016-2020: arte sonora, ecologia e cultura auditiva* (2021), explica que o objetivo é “trazer um conjunto de reflexões sobre como o som pode ajudar a despertar a consciência coletiva... [criando] uma comunidade aberta, acusticamente consciente e ativa nas artes do som” (Castro 2021: 18-19).

Se, por um lado, o festival Lisboa Soa recorre ao enquadramento conceptual das obras de Murray Schafer (1977) e dos autores referidos nos parágrafos anteriores, por outro, autores como Verma (2019) e Picker (2019) abordam a paisagem sonora como um conceito sonoro socialmente descritivo que não se define apenas pela sua relação com o espaço, mas também pela sua relação mediadora com o ouvinte. No entanto, Sophie Arquette (2004: 161) argumenta que Schafer não reconhece o som como uma característica importante do espaço urbano e que esses sons “não naturais” são característicos da paisagem sonora urbana e são absolutamente necessários para a navegação acústica daqueles que habitam esse espaço e não precisam de ser modificados para se assemelharem à paisagem sonora “natural” ou ao que o autor caracteriza de “alta definição” (hi-fi).

O Festival Lisboa Soa surge como o culminar de um processo de investigação da organizadora, sobre paisagens e ambientes sonoros no espaço público e no meio urbano, bem como da necessidade de levar a ciência e a arte para além dos limites da academia. Este evento apresenta-se no cruzamento entre a arte e a investigação, com enfoque na gestão e planeamento urbano a partir de uma abordagem sonora. Castro procurou criar um espaço de consciencialização sonora, assente numa relação dinâmica e inclusiva com o público, “estimulando a escuta através da arte, das manifestações artísticas e da arte sonora”⁵.

⁵ Bruno Martins, s.v. “Estufa Fria acolhe o segundo Lisboa Soa”, última atualização em 14 de setembro de 2017, acessado a 17 de novembro de 2022. <<https://media.rtp.pt/antena3/ouvir/estufa-fria-recebe-o-segundo-lisboa-soa/>>.

Realizei alguns filmes e outros projectos. Fiz também investigação académica sobre ecologia acústica e o estudo das paisagens sonoras, e fui aumentando o meu interesse por esta área até chegar a um ponto em que era também importante pensar em abrir e alargar esta investigação à comunidade e à sociedade em geral e não tanto numa perspetiva académica. Por isso, continuei a fazer documentários sobre o tema e comecei por fazer o meu primeiro projeto, um simpósio internacional chamado Invisible Places, que já teve duas edições, uma em Viseu e outra nos Açores este ano, e que tem uma vertente mais académica de juntar investigadores, cientistas e também artistas de todo o mundo, para discutir o que têm feito nesta área, e eu sempre quis criar um projeto desta natureza, aberto ao público em geral.

Tendo em conta a análise das diferentes propostas artísticas apresentadas ao longo das seis edições do Festival Lisboa Soa, é possível sintetizar o contributo do festival para a promoção da consciência colectiva sobre as questões associadas à crise ambiental, mas também o seu impacto social e pedagógico nos locais de Lisboa onde o evento se realizou. Esta análise histórica apresentou um conjunto de reflexões sobre a forma como o som pode ser um elemento de representação e evocação dos espaços urbanos. Ao longo das diferentes edições, a abertura do programa do festival a diferentes iniciativas, espaços e formatos de expressão artística tais como apresentações em jardins, praças, monumentos históricos e espaços culturais na cidade de Lisboa.

Durante as sucessivas edições, esta diversidade de abordagens à arte sonora no espaço urbano manifestou-se em performances, instalações de arte sonora, *workshops*, apresentações e conversas acessíveis a um público de diversas idades. Esta questão, foi exemplificada pela *performance* de Akio Suzuki na edição de 2016, que explorou a conexão sonora entre o espaço, o ritmo e o movimento por meio de movimentos circulares, usando as mãos e pedras (Castro 2021: 31). Cercado por um público diverso, com participantes de todas as idades, Suzuki analisou as reverberações e ecos do espaço, utilizando, entre outros elementos, o instrumento Analapos criado na década de 1970. Numa entrevista na primeira edição do Festival Lisboa Soa, Suzuki afirmou: "A minha forma de escutar é encontrar um lugar onde ocorram reverberações interessantes. Tenho o instinto de procurar por isso. Por exemplo, dentro da

cidade, o espaço entre os edifícios, um túnel ou as reverberações desta floresta, são como um ambiente arquitetónico" (Castro 2021: 32).

Hipótese e metodologia

Com base numa intersecção entre os sound studies (Brandon 2015; Feld 2012; Picker 2019; Schaeffer 1966 e Schafer 1977) e estudos festivos (Bakhtin 1984; Bennett, Taylor e Woodward 2014; Durkheim 1995 e Fernandes 2020), com foco na criação artística, este artigo propõe investigar, com base numa abordagem etnográfica, a relação entre noções distintas como a preservação de espaços acústicos e paisagens sonoras, sustentabilidade, impacto ambiental e ecologia acústica, podem ser relacionadas. Consequentemente, com este artigo pretendo analisar se o festival gera, de facto, uma consciencialização sobre as questões ambientais associadas à paisagem sonora da cidade de Lisboa, visando lançar uma luz crítica sobre as reflexões da etnomusicologia moderna com a crise ambiental e sobre a responsabilidade coletiva de criar ações ecológicas tangíveis para os espaços que habitamos. Simultaneamente, pretendo explorar como as práticas artísticas apresentadas no contexto do Festival Lisboa Soa podem contribuir para uma reflexão coletiva sobre questões relacionadas com a sustentabilidade e o ambiente urbano, salientando o potencial deste evento para ser uma plataforma de ativismo ambiental. Esta investigação pretende contribuir de forma mais alargada para a compreensão dos efeitos concretos dos festivais na promoção de valores políticos e sociais.

Partindo desta hipótese, o foco desta investigação é a pré-abertura do festival que ocorreu a 23 de julho de 2022, com a mostra do trabalho de Mikhail Karikis, à qual assisti. Por meio de métodos etnográficos e de observação participante, recolhi dados de vídeo e áudio das diferentes actuações e das relações socioculturais entre todos os participantes do festival. De seguida, avaliei a informação recolhida via métodos e técnicas de análise qualitativa, tais como notas de campo e descrição empírica. Para obter uma representação sonora do festival, paisagens sonoras, ambientes e outros elementos sonoros do evento, efetuei gravações, uma vez que o som e a sua relação com a sustentabilidade ambiental são os temas principais deste evento. Estas gravações acrescentam

uma camada de significado cultural ao objeto de estudo, com base na multidimensionalidade deste meio, sendo no total 30 gravações dos momentos antes, durante e depois dos espetáculos, das instalações de arte sonora e dos ambientes dos locais do evento. Com base nesta abordagem metodológica, apresento uma análise interpretativa para compreender a abordagem coletiva e participativa de Mikhail Karikis à arte sonora pode promover a consciência ecológica no público do Festival Lisboa Soa.

Discussão

Partindo do tema “A Reinvenção”. a sétima edição do Festival Lisboa Soa centrou-se na ideia de transformação de espaços, materiais e pensamentos, ressuscitando antigos espaços e dando-lhes novas finalidades. Neste sentido, o programa desta edição do festival centrou-se na transformação e reutilização, abordando não só preocupações materiais, mas também sociais e éticas, sobretudo em atividades como os *workshops* e as *performances*. A pré-abertura do festival, com a escolha das Carpintarias de São Lázaro revela uma abordagem cuidada à utilização de diferentes espaços urbanos, visto que, revela não apenas uma valorização arquitetónica do património industrial urbano da cidade de Lisboa, mas também pela sua acústica única, que contribui para a criação de uma experiência imersiva para o público. Assim, culmina numa nova forma de pensar a arquitetura, o espaço acústico e a sua relação com a arte sonora.

A este propósito, esta edição apresenta-se como a materialização de uma procura constante em levar a arte para além das fronteiras das salas de espetáculo e das galerias de arte, através da transformação e do ativismo social, fomentando a diversidade e a liberdade no fazer artístico. Seguindo o tema da reinvenção, o programa da edição de 2022 procurou apresentar a arte sonora como um catalisador fundamental de transformações coletivas, através do seu carácter interventivo de mudança e crítica na sociedade. Esta questão estende-se também aos valores sociais do Festival Lisboa Soa, que, através da transformação material e da reflexão social, procuram trazer ao público questões emergentes, tais como a crise ecológica. O festival procurou ainda destacar

questões como as acessibilidades, a importância da água como símbolo de vida, a diversidade socioeconómica e geracional e a necessidade de aprofundar relações entre diferentes grupos socioculturais e etários, abordadas em edições anteriores.

A escuta como ecoativismo: Acoustics of Resistance – Uma visão etnográfica

Ao entrar na Rua de São Lázaro nº 72, perto do Martim Moniz, um olhar menos atento poderia facilmente deixar passar este pólo de dinamização cultural e artística da cidade de Lisboa. No entanto, as expressões corporais e as conversas entre amigos e conhecidos expressam um grande entusiasmo pelo evento.



Figura 1: Número 72 da Rua de São Lázaro-Fonte: Imagem captada pela autora

Por volta das 18h30, um dos diretores das Carpintarias de São Lázaro, a organizadora do festival Raquel Castro e Mikhail Karikis dirigiram-se ao público para descrever o programa deste evento e apresentar a estreia do artista em Portugal. Esta exposição, através do cruzamento disciplinar e da parceria com a organização do Lisboa Soa, é um dos pontos de colaboração entre as

Carpintarias e o festival, espelhando os valores sociais e ecológicos do Lisboa Soa, ao centrar-se nas temáticas dos poderes do som, da escuta e da agência humana face à crise climática. Nesta intervenção, o próprio artista dirigiu-se ao público e explicou os objetivos e temas do seu trabalho, tendo-se disponibilizado para responder a quaisquer questões do público, provocando a discussão sobre como a criação de espaços de debate público em eventos festivos pode incentivar práticas ecológicas mais sustentáveis junto do público em geral⁶.



Figura 2: O público na pré-abertura do festival Fonte: Imagem captada pela autora

No final desta intervenção, Raquel Castro contextualizou a obra de Mikhail Karikis e salientou como a abordagem coletiva e colaborativa da arte sonora do festival procura contribuir para a consciência ecológica e pretende gerar uma reflexão coletiva sobre os atuais desafios políticos e sociais, como a atual crise ambiental. Através da organização deste evento, um dos objetivos da organizadora foi transmitir os valores sociais e ecológicos do festival para além das datas em que este se realiza, através da documentação e acessibilidade de conteúdos relacionados com as práticas artísticas apresentadas neste espaço e com a sua missão num *website*. Em seguida, relacionou o programa desta

⁶ Excerto do discurso gravado a 22 de julho de 2022, às 18h30.

edição do festival com a necessidade de pensar o futuro e os desafios do presente, através do papel da responsabilidade coletiva na transformação e mudança societal, com base num enquadramento sonoro:

No Lisboa Soa sempre vimos o som dentro desta perspetiva, de cuidado, de partilha e de chamada de atenção. Por isso criamos sempre uma programação feita de alguma forma sobre diferentes temas que são importantes para nós e para a sociedade. Já passámos por várias crises, mas há algumas crises que nunca desaparecem, como a crise climática⁷.

Nesta exposição, intitulada *Acoustics of Resistance* (2022), Mikhail apresenta o culminar de uma reflexão sobre o poder do som e da ação colectiva para enfrentar os desafios ambientais de uma sociedade em mudança. Em três instalações de som e vídeo –*No Ordinary Protest* (2018), *Surging Seas* (2022) e *Weather Orchestra* (2022)– Mikhail abordou a relação entre som, performance e vídeo em colaboração com grupos de pessoas fora dos círculos da arte contemporânea. Estas instalações centraram-se nos temas do ecoactivismo, da escuta empática e da capacitação sonora, bem como na relação entre o som e as alterações sociais e climáticas e os seres humanos e os elementos naturais. Nesta exposição, Karikis também abordou o poder transformador dos movimentos coletivos na modificação do curso das alterações climáticas. Esta relação entre o ambiente, o som e a escuta é destacada de forma notável na instalação *Weather Orchestra* (2022), na qual a voz humana, os sons de fenómenos meteorológicos e diferentes heranças sonoras nacionais da Síria, Portugal e Dinamarca se tornam um veículo para capacitar e reclamar a agência humana e o seu poder transformador na atual crise ambiental.

A *Weather Orchestra* (2022) foi desenvolvida num projeto europeu, que fazemos em colaboração com diferentes festivais e que envolve várias comunidades. Portanto, todo o lado pedagógico e a proximidade com os grupos de pessoas também são importantes de realçar aqui, e é importante trabalhar esta questão, de que através da escuta e do som é possível criar uma outra consciência sobre as coisas⁸.

⁷ Excerto do discurso gravado a 22 de julho de 2022, às 18h30.

⁸ Ibid.



Figura 3: No Ordinary Protest Fonte: Imagem captada pela autora.

Em *No Ordinary Protest* (2018), Karikis introduziu os temas do protesto, do ativismo e da escuta através de uma conexão entre arte e ecologia. Numa sala escura e baixa, Karikis criou um contraponto audiovisual através da relação entre uma série de imagens abstratas, som e imagens de crianças a tocar uma variedade de instrumentos musicais e brinquedos enquanto participavam em várias atividades coletivas. Esta foi a única das instalações que não foi uma estreia, tendo sido curada em 2018 pela Whitechapel Gallery: “Chama-se *No Ordinary Protest*, e os temas são a infância, o ecoativismo e o que a imaginação pode fazer sobre como responder às questões das alterações climáticas e à nossa relação com outros seres no planeta que não são humanos”⁹.

No rés-do-chão, Karikis colocou uma série de cartazes, parte da instalação *Surging Seas* (2022). A bandeira térmica localizada na entrada do 1.º andar foi um dos elementos visuais mais distintivos desta instalação. Estes cartazes foram retirados de fotos de arquivo de protestos ecológicos que tiveram lugar em Lisboa. A bandeira térmica é uma representação gráfica de uma projeção futura das consequências das alterações climáticas nas áreas cobertas pelo estuário do Tejo. Esta é uma instalação *site-specific*¹⁰ em que os dois ecrãs colocados à

⁹ Excerto do discurso gravado a 22 de julho de 2022, às 18h30.

¹⁰ De acordo com o Tate Museum, uma obra *site-specific* consiste numa peça ou instalação feita apenas para um determinado local. Tate, s.v. “Site-Specific”, acessado a 23 de dezembro de 2024. <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific>>.

direita do espaço mostram uma conversa imaginada entre dois jovens quatro décadas no futuro.



Figura 4: Bandeira Térmica: Detalhe da instalação Surging Seas Fonte: Imagem captada pela autora.

Frases como “Estamos juntos porque vimos o céu hoje. Estamos juntos porque gosto de te ouvir cantar” ou “Estamos juntos porque aprendemos a não competir” evocam um futuro apocalíptico iminente ou um desastre ambiental, caso não sejam tomadas medidas de forma imediata, e servem de alerta para a necessidade de construir soluções tangíveis para enfrentar as alterações climáticas. Um terceiro ecrã, colocado ao lado dos dois mencionados anteriormente, é mostrado um mapa térmico do Rio Tejo e uma previsão das mudanças na temperatura da água e das consequências associadas à subida do nível das águas. Através da dinamização da ação coletiva na construção de estratégias pedagógicas ambientais, Karikis sugere que é possível alcançar

soluções práticas no quotidiano daqueles que vivem e frequentam os espaços urbanos representados na bandeira térmica:

O aumento do nível do mar é um tema muito específico, e o que vemos aqui à direita é um mapa do Rio Tejo e do estuário em 2018. Estes dados foram retirados de sites de ciência climática, portanto, há dois cenários: um aumento de três graus e um aumento de quatro graus, e vemos como, dentro de cinquenta anos, grande parte do estuário do Tejo será transformado em algo muito diferente do que é agora, incluindo áreas habitadas¹¹.

A relação de Mikhail com o Festival Lisboa Soa tem-se tornado cada vez mais próxima, visto que este artista já participou numa edição anterior em 2020 deste evento com a organização de uma *masterclass* e de um debate. Numa edição anterior, Mikhail contribuiu com um ensaio para o livro Lisboa Soa 2016-2020: Arte sonora, ecologia e cultura auditiva (2021), semelhante à exposição apresentada na edição de 2022 (Castro 2021: 299). Num texto, Mikhail apresenta as bases para a conceptualização da relação entre som e ativismo ambiental num contexto urbano e a sua apropriação pela arte sonora, criando uma narrativa importante para a compreensão da pertinência e urgência do seu trabalho.

De pé, no meio de tudo isto, senti-me simultaneamente pressionado pela vibração ruidosa das vozes jovens e expandido pelas suas ressonâncias radiantes, que se misturavam com a minha voz em algum lugar na mistura sonora. Então, de repente, fizemos uma pausa. Todo o ruído cessou, e todos se sentaram na rua. Muito atrás de mim, ouvi uma cacofonia distante e crescente: uma vaga descontrolada de ruído vocal, sem palavras, sem slogans, sem mensagem. O ruído era a mensagem. Avançou como uma tempestade furiosa; uma onda gigante; um tsunami sonoro imparável (ibid.: 300).

Enquanto o público se dispersava pelo segundo andar das Carpintarias de São Lázaro, tive a oportunidade de questionar uma das poucas pessoas que estava sozinha e que analisava e refletia atentamente sobre a instalação. Crítico de música e jornalista, Rui Eduardo Paes enfatizou a pedagogia ambiental e a natureza ativista desta instalação, como um exemplo da tentativa de criar consciência ambiental nos espectadores:

¹¹ Excerto do discurso gravado a 22 de julho de 2022, às 18h30.

Gosto muito do trabalho do Mikhail porque acho que ele personifica e exemplifica de forma muito clara algo que considero extremamente importante hoje em dia: criar arte com uma causa, ou várias causas. Fazer ativismo através da arte. Estamos a viver tempos complicados, por vários fatores, uma espécie de desumanização global que tem a ver com a falta de interesse pela cultura, o analfabetismo, a dificuldade em compreender o que se vê, ouve e lê, e depois temos um avanço crescente do fascismo, e a arte de Mikhail é interventiva. Ele alerta para questões ambientais e para a necessidade de comunidade e comunhão, solidariedade e união, termos que ele usa, e isso é vital nos dias de hoje (...) Acho que todas as obras de Mikhail são didáticas, formativas e informativas, por isso considero que é exatamente o que é urgente fazer¹².

No início do evento, devido às vocalizações e às diversas e ricas texturas sonoras que emanavam de um espaço fechado e escuro, a instalação *Weather Orchestra* (2022), apresentou um cariz bastante chamativo para o público. Este espaço consistia em três telas, nas quais eram projetados vídeos de performers a tocar instrumentos criados para imitar os sons de diferentes fenómenos meteorológicos, como a chuva, o trovão e até o nevoeiro. Na tela LCD central, o artista apresentou vários cantores populares de Portugal continental e ilha da Madeira, da Dinamarca e da Síria, combinando-os com os sons dos elementos atmosféricos. Esta instalação foi baseada numa pesquisa sobre os cantos populares dos trabalhadores agrícolas, particularmente aqueles diretamente relacionados com a conexão ancestral entre o ser humano e os elementos naturais: “Esta bela canção, *Nevoeiro*, que o intérprete João Neves está a cantar, trata da conexão emocional e do medo que sentimos com certos elementos, neste caso particular, com o nevoeiro”¹³.

Neste espaço, observei o uso de seis altifalantes, distribuídos uniformemente, para criar uma projeção sonora *surround*. Ao observar o comportamento do público neste espaço, notei a dimensão imersiva da instalação, não só pela disposição e número de altifalantes, mas principalmente pela ausência de luz natural no ambiente. Para analisar toda a experiência sonora e visual desta secção da exposição, permaneci neste espaço durante cerca de 30 minutos. Durante esse período, refleti sobre como a organicidade do meio acústico pode

¹² Entrevista realizada no dia 22 de julho de 2022, às 18h20.

¹³ Excerto do discurso gravado no dia 22 de julho de 2022, às 18h30.

ser transmitida através da gravação de paisagens sonoras e outros elementos humanos, como a voz, o movimento e a vida quotidiana. Aqui, a voz liga a interpretação subjetiva ao que é ouvido, destacando e fazendo o público sentir-se parte de um coletivo delimitado pelos elementos naturais e humanos do espaço sonoro ao seu redor: “Fora nevoeiro, numa rua sem saída. Por causa do nevoeiro, ai quase que eu perdi a minha vida. Vai-te embora nevoeiro. Nem sequer te posso ver. Por causa de ti nevoeiro, estive em risco de morrer”¹⁴.



Figura 5: Detalhe da Instalação Weather Orchestra Fonte: Imagem captada pela autora

Na parte final desta pré-abertura do festival Mikhail Karikis, Maria do Mar, Joana Guerra e Helena Espvall¹⁵ apresentaram uma instalação/performance que começou às dezanove horas e teve uma duração de cinquenta minutos, concentrando o maior número de membros do público. No início, Mikhail cantou alguns versos da canção *Nevoeiro*, começando o seu percurso pelas galerias do piso superior até ao rés-do-chão, caminhando entre o público. Comentários como “que fixe”, “parece interessante” e “já começou, só quero ver um bocadinho” ilustraram a receção positiva deste momento no programa de pré-

¹⁴ Excerto musical da instalação “Weather Orchestra”, gravado às 18h10.

¹⁵ Joana Guerra – violoncelo / Helena Espvall – violoncelo/ Maria do Mar – violino.

abertura. Com a chegada de Mikhail ao rés-do-chão, comecei a ouvir sons dissonantes tocados por violoncelo e violino, enquanto Mikhail repetia os versos. Com um ensemble de cordas composto por dois violoncelos e um violino, os performers acrescentaram uma camada de tensão aos versos nostálgicos interpretados por Mikhail. Algumas mudanças na interpretação de João Neves da canção *Nevoeiro* incluíram elementos como a repetição da palavra “nevoeiro” oito vezes no refrão, conferindo uma carga emocional mais forte a esta *performance*. Em seguida, Mikhail introduziu novo elemento sonoro: uma *Thundersheet*, um retângulo de alumínio pendurado com anéis num *charriot*, que originava um som semelhante a uma trovoadas, ilustrando a relação entre o ser humano e os elementos atmosféricos. Após um momento de crescente inquietação introduzido pelos instrumentos de cordas, Mikhail caminhou entre o público com um *rain stick*, um instrumento musical da categoria dos idiofones, que continha pedras e areia no seu interior, emitindo um som semelhante à queda de chuva.

No final desta *performance*, observei que o público se aproximou da organizadora do festival para transmitir as suas opiniões sobre a apresentação e realizar algumas questões sobre o programa do festival. Um pequeno número de pessoas fez algumas perguntas a Mikhail e às artistas sobre a performance e sobre a exposição *Acoustics of Resistance (2022)*. Como este evento ocorreu numa sexta-feira, muitos membros do público discutiram entre si os planos para a noite e começaram a dispersar-se para fora das Carpintarias de São Lázaro. Para observar as interações sociais entre o público, os agentes culturais e os artistas, esperei até que as Carpintarias estivessem quase vazias para me despedir e expressar a minha gratidão à organizadora, e então também deixei o espaço.

Limitações

Baseando-me na minha experiência etnomusicológica, abordei este estudo etnográfico com uma base sólida e uma abordagem focada na colaboração com artistas, público e com a organizadora. No entanto, a preparação e organização do próprio estudo foram um desafio. A colaboração do público do festival para a

recolha de testemunhos e entrevistas foi a maior adversidade que enfrentei. A gestão de todos os dados qualitativos recolhidos também se revelou um desafio, devido à diversidade de narrativas e técnicas com que foram recolhidos. Todavia, durante a fase de entrevistas, a localização geográfica dos artistas que participaram no festival, foi também algo que necessitou de um planeamento minucioso e cuidado. Devido a este fator grande parte das entrevistas foram realizadas na plataforma *Zoom* ou por chamada telefónica. A diversidade de fusos horários entre os participantes exigiu uma adaptação da minha própria rotina diária, visto que, com frequência, conduzi as entrevistas de madrugada para adaptar-me ao horário e à disponibilidade das pessoas entrevistadas.

A complexidade sociocultural dos festivais e a imprevisibilidade dos fatores presentes nesses eventos foram fatores que contribuíram para a exigência do trabalho de campo. Estas questões foram também identificadas pelo historiador e antropólogo Alessandro Testa no artigo “Doing research on festivals: Cui Bono?” (2019), onde ele sublinha como o estudo de eventos festivos é um elemento central para entender a dimensão social de um determinado grupo de pessoas, através do estudo dos elementos performativos presentes no evento.

Conclusões

O trabalho de campo no Festival Lisboa Soa, particularmente na pré-abertura do evento onde foi apresentada a obra de Mikhail Karikis, permitiu-me criar um conjunto diversificado de reflexões relacionadas à arte sonora, à acústica e ao ativismo ambiental, entre outros temas. Esta miríade de tópicos auxiliou-me a construir uma narrativa etnográfica baseada na problematização dos festivais de arte sonora como locais de investigação etnomusicológica, onde a paisagem sonora se torna um campo de exploração e onde se disseminam valores sobre a melhoria das decisões relacionadas ao meio ambiente e à coletividade, com um sentido crítico de responsabilidade individual.

Concluindo, com este artigo demonstrei como com base nos seus valores de intervenção social e ecológica, o Festival Lisboa Soa procura despertar uma consciência coletiva ao levar a arte sonora ao espaço público, sublinhando a natureza ativa das expressões artísticas relacionadas ao som em áreas urbanas.

Ao apresentar esses temas ao público através do seu programa, o festival criou diversos espaços de reflexão para a intervenção e crítica da sociedade por meio do seu ativismo social e ecológico, utilizando efetivamente a arte sonora como um meio para promover a reflexão individual sobre questões relacionadas com a crise climática. Neste texto, procurei compreender a dimensão sonora de um festival como uma plataforma para promover a consideração do meio ambiente e os impactos antropogénicos da poluição sonora na vida e saúde humana, avaliando o papel do Festival Lisboa Soa e do trabalho de Mikhail Karikis, em particular, na sensibilização do público para questões ecológicas e sociais. Nesse sentido, ao longo do meu trabalho de campo e da análise dos dados qualitativos coletados nesta pesquisa, mostrei que as práticas artísticas do festival podem, de fato, contribuir para a construção de uma consciência e pedagogia ambiental, reavaliando a relação do indivíduo com o meio ambiente e a crise climática. Em suma, seguindo a metodologia proposta, demonstrei como a arte sonora pode suscitar um conjunto de reflexões relacionadas ao ativismo ecológico e à participação ativa do público nas atividades e elementos performativos do festival.

Referências Bibliográficas

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and his world*. Massachusetts: Indiana University Press.

Belle, Brandon La. 2015. *Background noise: perspectives on sound art*. Nova Iorque: The continuum international publishing group.

Bennett, Andy, Jodie Taylor, e Ian Woodward. 2014. *The Festivalization of Culture*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.

Blacking, John. 1974. *How musical is man?* Seattle e Londres: University of Washington Press.

Casaleiro, Paula, Quintela, Pedro. 2008. "As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta". VI Congresso Português de Sociologia. Universidade Nova de Lisboa.

Castro, Raquel. 2021. *Arte sonora, ecología e cultura auditiva. Lisboa Soa 2016-2020*. Lisboa: EGEAC, Câmara Municipal de Lisboa.

Cohen, Louis, Lawrence Manion, e Keith Morrison. 2007. *Research methods in education*. Londres: Routledge.

Durkheim, Emile. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. Nova Iorque: The Free Press.

Falassi, Alessandro. 1987. "Festivals: Definition and Morphology". En *Time Out of Time: Essays on the Festival*, ed. Alessandro Falassi, 1-10. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Feld, Steven. 1987. "Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment". *Cultural Anthropology* 2 (2): 190-210. <http://www.jstor.org/stable/656355>.

Feld, Steven. 2012. *Sound and sentiment*. Londres: Duke University Press.

Fernandes, Cristina. 2020. "Festival". Em *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo-Branco, 492-497. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debate e Autores.

Hammersley, Martyn, e Atkinson, Paul. 2007. *Ethnography: Principles in practice*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Picker, John. 2019. "Soundscape(s): The turning of the word." Em *The Routledge Companion to sound studies*, ed. Michael Bull, 147-158. Londres: Routledge.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. França: Éditions du Seuil.

Schafer, Murray. 1967. *Ear Cleaning: Notes for an Experimental Music Course*. Toronto: Clark & Cruickshank.

Schafer, Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Schafer, Murray. 1992. *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. Ontario: Arcana.

Verma, Neil. 2019. "The return to sound aesthetics". Em *The Routledge Companion to sound studies*, ed. Michael Bull, 44-54. Londres: Routledge.

Del Misterio de Elche a las canciones tradicionales mallorquinas: *Antixuetisme*, antijudaísmo y antisemitismo de raíz popular

BÀRBARA DURAN

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: *Xuetes* mallorquines, antijudaísmo, Misteri d'Elx, Obra del Cançoner, patrimonio inmaterial.

Keywords: *Mallorcan xuetes, Anti-Judaism, Misteri d'Elx, Obra del Cançoner, Intangible Heritage.*

Cita recomendada:

Duran, Bárbara. 2024. "Del Misterio de Elche a las canciones tradicionales mallorquinas: *Antixuetisme*, antijudaísmo y antisemitismo de raíz popular". *Cuadernos de Etnomusicología* N° 19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**Del Misterio de Elche a las canciones tradicionales mallorquinas:
*Antixuetisme, antijudaísmo y antisemitismo de raíz popular***

Bàrbara Duran

Resumen

El *apartheid* sufrido por los *xuetes* mallorquines no es demasiado conocido fuera de la isla, exceptuando círculos académicos y judíos contemporáneos conocedores de su historia. Constituye una verdadera segregación secular de los antiguos judíos mallorquines conversos, que son conocidos como *xuetes*. Se aplica, exclusivamente, a una lista de quince apellidos que se ha mantenido hasta la contemporaneidad. La Inquisición jugó un papel esencial en esta marginación, porque en realidad hay muchos más linajes de procedencia judía que no están incluidos en dicha lista. Esto hizo que los *xuetes* fueran endogámicos y habitaran áreas concretas de Palma y ciudades más pobladas, compartiendo las características de los grupos en diáspora.

Antoni Pizà ya escribió sobre el antijudaísmo presente en el Misterio de Elche (“L’ètica de l’estètica: cal discutir l’antijudaisme del Misteri d’Elx?”) y extrapola esta discusión a las luchas antirracistas americanas en “Reading Iberian music through the lens of #blacklivesmatter”. En relación al Misterio, Greenblatt publicó un ensayo donde argumenta cómo encarar en la actualidad representaciones artísticas de otras épocas que perpetúan estereotipos discriminadores. Tanto el Misterio de Elche como el canto de la *Sibil·la* mallorquina (ambos en la lista de patrimonio inmaterial de la UNESCO) nacieron como textos antijudaicos.

Baltasar Samper, durante las misiones de recolección musical para la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, recogió muestras de canciones mallorquinas que recitaban públicamente los nombres de *xuetes* del pueblo, como la *Letanía de los Santos Xuetes*; además de otras recogidas también por el folclorista Ginard. Otras muestras de un paisaje sonoro amenazador para los judíos lo constituyen las trompetas de vidrio que, en la víspera de Reyes, asaltaban el Call pamesano. Se estudia aquí el antijudaísmo que pervive en la música tradicional, la discriminación transmitida entre generaciones y su recontextualización en la contemporaneidad.

Palabras clave: Música y género, cuplé, vodevil, educación sexual, feminismo, sicalipsis.

Abstract

Outside Mallorca, the apartheid carried out on the Mallorcan 'xuetes' is not well known, except in contemporary Jewish circles and associations and in academic studies. It is a real secular segregation of the former Mallorcan Jewish converts, who are known as "xuetes." However, it is applied, exclusively, to a list of fifteen surnames that have been maintained up to the present day. The Inquisition played an essential role in this marginalisation, because there are many more lineages of Jewish origin not included in this list. This made the Xuetes inbred and inhabitants of some specific Palma areas, sharing the characteristics of the groups in diaspora.

Antoni Pizà has already written about the anti-Judaism present in the Mystery of Elche ("L'ètica de l'estètica: cal discutir l'antijudaisme del Misteri d'Elx?") and extrapolates this discussion to the American anti-racist struggles in 'Reading Iberian music through the lens of #blacklivesmatter?. In relation to the Mystery, Greenblatt published an essay where he argued how to confront today's representations of ancient art that perpetuate discriminatory stereotypes. Both the Mystery of Elche and the Mallorcan Sibil-la chant (on the UNESCO list of intangible heritage) were born as anti-Jewish texts.

Baltasar Samper, during his musical research under the Obra del Cançoner Popular (OCPC), collected samples of Mallorcan songs that named and mocked the xuetes inhabitants of the villages, such as the Litany of the Saints Xuetes; as well as others collected by the folklorist Ginard. Other examples of a threatening soundscape are the glass trumpets which, on the eve of Epiphany, assaulted the Call de Palma.

This paper studies the hidden anti-Judaism in traditional music, the discrimination transmitted between generations, and how to consider its recontextualization in the contemporaneity context.

Keywords: *Mallorcan xuetes, Anti-Judaism, Misteri d'Elx, Obra del Cançoner, Intangible Heritage*

Para los que no son mallorquines, entender la cuestión *xueta* es una tarea difícil. El *apartheid* realizado durante siglos a los judíos conversos mallorquines (*xuetes*) no es demasiado conocido fuera de los límites geográficos de la isla, exceptuando círculos académicos de historiadores y judíos actuales conocedores de su pasado. Quizás esta afirmación no sea totalmente exacta: este tema es conocido también por la generación *boomer* mallorquina, que la vivió y sabe interpretar esta connotación discriminatoria aplicada aún a su misma generación.

Este *apartheid* perfectamente instalado en la idiosincrasia isleña se ha realizado sobre los portadores de quince apellidos concretos, quince linajes que fueron señalados como judíos y destinados a una existencia que los abocaba a una endogamia obligada. Casarse con un portador de linaje *xueta* (en el caso de no tener uno de estos apellidos) era visto como un desafío a las convenciones sociales, era escoger un camino de segregación social que ha perdurado hasta hace poco. Los *xuetes* se casaban únicamente entre ellos, propiciando una endogamia que incluso tiene sus consecuencias genéticas.¹

Este artículo² se centra en el estudio de diversas manifestaciones sonoras y musicales que son muestras de un antijudaísmo y *antixuetisme*³ de raíz popular.

¹ Se han realizado diversos estudios sobre este tema, entre el que cabe destacar la tesis doctoral de Joana Francesca Ferragut Simonet (2017). El artículo de Joan Celià "Xuetes" (1994) recoge la investigación de Joan Buades y Cori Ramon sobre la fiebre mediterránea familiar, propiciada por esta endogamia. También cabe citar las aportaciones históricas de Francesc Riera Montserrat, Lleonard Muntaner, Antoni Picazo, Miquel Segura, Rosa Planas y más recientemente Laura Miró Bonnin.

² Este artículo es uno de los capítulos de una investigación más extensa, titulada *L'herència musical dels jueus conversos de Mallorca*, que ha obtenido una beca de investigación concedida por el Institut d'Estudis Baleàrics en el 2023. Este capítulo concreto fue presentado en el XI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, «Musicología: historias (inter)conectadas» celebrado en Elche, octubre 2024.

³ Aunque en realidad es el mismo término, usamos *antixuetisme* paralelamente para subrayar el objeto de estudio aquí, ceñido mayoritariamente a el área geográfica de Mallorca, exceptuando las referencias al Misteri d'Elx. Aunque este es un artículo académico y se suponen lectores familiarizados con el tema, se recuerda que el antijudaísmo es el odio a la religión judía, mientras

No pretende exponer ideologías afines o contrarias a ninguna causa, ni sostener ninguna teoría de carácter político. Sencillamente pretende, desde la perspectiva etnomusicológica contemporánea, analizar diversas muestras de repertorio considerado de tradición oral que necesitan ser recontextualizados. Situadas en diversos momentos del ciclo de festividades anuales y mantenidas al largo de siglos, no deja de sorprender la agresividad manifiesta del contenido de algunas de ellas. Uno de los objetivos, aquí, es transcribir y comentar las aportaciones de textos y músicas que contienen expresiones antijudaicas; un segundo objetivo es analizar cómo la marginación de un sector social se filtra en textos musicales; y en tercer lugar, reflexionar sobre la ética de la transmisión de artefactos culturales que contienen, de manera encriptada, estereotipos discriminatorios, en este caso, a las manifestaciones antijudaicas. El repertorio presentado aquí es una muestra de diversas expresiones musicales que abrazan un arco cronológico de varios siglos.

Se puede afirmar que, en términos contemporáneos, la interpretación actual sin filtros, cruda, de los textos de dichas canciones podría ocasionar cascadas de comentarios en redes sociales, en incluso implicar la política de odio de algunas plataformas como Facebook (Niremberg 2019). Algunas de estas consideraciones han sido expuestas por Meira Goldberg y Antoni Pizà en diversas publicaciones, resumidas en el artículo “Reading Iberian Music through the Lens of *#BlackLivesMatter*”. En él, los autores subrayan que “In a previous post we reflected on how not only the fundamental structures of racism which evolved in Spain and Portugal, but also de cultures of enslaved African people and their descendants were retained across many centuries, and how music and dance materialize the processes of transmission and syncretization of these performance cultures”. Y añaden un punto que es esencial para valorar los materiales estudiados aquí: “Alleged offensive language in music and dance continues to be a battlefield for issues of freedom of speech –and its limits”.

La recontextualización de los ejemplos que siguen es, creemos, una tarea necesaria en el seno de la sociedad actual.

que el antisemitismo es el odio a los judíos por razones étnicas, culturales, religiosas; el antixuetisme es la versión mallorquina de este último.

Quince apellidos y una historia particular

Antes de exponer los ejemplos musicales examinados aquí, conviene conocer cuáles eran⁴ los apellidos objeto de la discriminación en la isla de Mallorca, aunque hay que aclarar al respecto que los apellidos “señalados” son quince, pero los apellidos de origen judío (aunque no considerados *xuetes*) son muchos más. Son exactamente quince linajes segregados, los que fueron los nombres conservados por la Inquisición en el convento de Santo Domingo de Palma, especialmente por el interés en perpetuar los argumentos sostenidos por Francesc Garau (activo participante en los procesos inquisitoriales, jesuita y teólogo) en *La fe Triunfante en quatro autos* (1691). Este volumen nació con la voluntad de transmitir y propagar la persecución contra los judíos mallorquines, y es una de las contribuciones fundamentales para entender cómo se perpetuó el odio contra los *xuetes*, conformando una base ideológica que sustentaba la segregación de esta comunidad. Reeditado el 1755, es un documento esencial para entender la limitación de los derechos civiles de los *xuetes*. A pesar de todo, a lo largo del siglo XX se han realizado diversas reediciones.

Uno de los hechos que han permitido la pervivencia de los quince apellidos han sido las *gramalletes* o sambenitos conservados por la Inquisición. Cada auto de fe era recordado por una pintura donde se mostraba al condenado portando este habido distintivo (*gramalleta*), y se exhibía públicamente en el claustro del convento de Santo Domingo (Palma) para ejemplificar la sentencia. La renovación de estos distintivos se hacía difícil con el tiempo, y solamente se ordenó la que afectaba a las *gramalletes* posteriores a 1645, implicando así solamente a quince linajes y obviando otros doscientos apellidos de condenados por criptojudaismo. Esta estrategia funcionó, porque progresivamente se aisló a

⁴ Aún lo son. Los matrimonios entre *xuetes* (por tanto, con hijos que mantienen dos linajes *xuetes*) son aún muy frecuentes entre los nacidos en la década de los cincuenta y principios de los años sesenta del XX. Esta discriminación se ha disuelto casi totalmente en la ciudad de Palma en la actualidad, pero se mantiene en la Mallorca del Pla (Mallorca central) y las diversas localidades del Levante, Norte y Sur de la isla. En algunas familias se mantiene muy viva la distinción de estos linajes, de tal manera que prefieren que sus hijos no tengan parejas de apellidos *xuetes*, como lo cuenta una joven mallorquina de 32 años en referencia a un amigo cuyo *xueta* que no era aceptado por la familia de su novia (en una localidad del Levante mallorquín). Es una historia recogida a principios de 2024, cuyos datos completos no pueden ser registrados aquí por expreso deseo de la informante.

un grupo de judíos conversos que quedaba, así, totalmente definido y aislado socialmente por ser portador de uno de estos quince linajes. Estos son los *xuetes* que, con nombres y linajes concretos, aparecen en las canciones; nombres y también apodos que eran cantados en publico.

APELLIDOS XUETES (conservados por los sambenitos en el convento de Santo Domingo de Palma)	APELLIDOS DE ORIGEN JUDÍO (no considerados <i>xuetes</i> , cabría analizar el origen de cada familia portadora)	APELLIDOS EXTRAÍDOS de <i>La judería de la capital de Mallorca en 1391 según Quadrado:</i>
Aguiló, Bonnín, Cortès, Fortesa, Fuster, Martí, Miró, Picó, Pinya, Pomar, Segura, Tarongí, Valentí, Valleriola i Valls	Amorós, Andreu, Arbona, Arnau, Barceló, Beltran, Bennàssar, Blanch, Bonet, Bosch, Brondo, Canet, Carbonell, Cardona, Castellà, Castelló, Cavaller, Cerdà, Colom, Coll, Company, Dalmau, Dameto, Domènech, Domingo, Duran, Escales, Ferrando, Fiol, Fornés, Galiana, Garau, Garcia, Garí, Gener, Gilabert, Grau, Gual, Jordi, Juan; Llorens, Massip, Morro, Moyà, Mulet, Muntaner, Noguer, Noguera, Olivar, Parets, Pellicer, Pons, Porsell, Prats, Pujol, Quart, Rebassa, Riera, Ripoll, Rius, Rotger, Roig, Rossiñol, Sabater, Sala, Salom, Salvat, Sastre, Serra, Soler, Suau, Sureda, Terrades, Togores, Torrella, Torres, Truyol, Umbert, Vicens, Vidal, Vila, Vilanova, Vives.	Barbarí, Castell, Cerdó, Corretger, Daviu, Ferrer, Franch, Garriga, Jordà, Julià, Maymó, Monar, Massot, Ramon, Ribes, Safortesa, SAGRANADA.

Tabla 1. Linajes *xuetes* y de origen judío en Mallorca. Fuente: Forteza (1966), p. 150-151

De manera esquemática, siguen a continuación las fechas más relevantes en la historia de los judíos mallorquines para facilitar la contextualización cronológica de este estudio:

1. Siglo V (418 d.C). Carta del obispo Severo de Menorca, que cita la existencia de una comunidad judía relevante. Esta carta, según Amengual, es el primero de los textos latinos que adopta el término *misa* de una forma autónoma para designar la celebración de la eucaristía (Amengual 2004: 16). Severo describe una comunidad

entusiasta e incluso, fanática, que anhela ardientemente la conversión de los judíos. Y es curioso que ya en esta misma carta, hay una primera mención a una comunidad cristiana que celebra con “himnos, salmos y con la eucaristía los éxitos que Dios le ha concedido” (*op. cit.*). Es el primer caso descrito de conversión forzada masiva de judíos, la primera quema de una sinagoga (*schola*) y el primer escrito polémico en contra de los judíos en el entorno mediterráneo. Hay que notar que esta carta contiene una importante referencia musical, la del canto de himnos y salmos por parte de los cristianos menorquines.⁵

2. 1391. Asalto al barrio judío (Call) de Palma y de Inca. Obliga a la salida forzosa de muchos judíos de Mallorca, entre ellos el pensador y tratadista musical Simón Ben Tzemah Duran, que se exilia definitivamente a Argelia.⁶
3. Conversión de los judíos mallorquines en 1435. Adoptan muchos de los apellidos citados anteriormente como no *xuetas*, pero de origen judío judío. La llegada de la Inquisición a Mallorca significó otra etapa difícil, ya que por los Edictos de Gracia (1488-1492), 559 mallorquines reconocieron prácticas judaicas y la Inquisición obtuvo los nombres de la mayor parte de los judaizantes mallorquines sobre los cuales ejerció una feroz represión.
4. 1673-1695. Segunda gran persecución, que finaliza en los autos inquisitoriales de 1691. En *la Cremadissa* se quemaron vivos públicamente a Rafel Valls y a los hermanos Rafel y Caterina Tarongí.
5. 1691. Edición de *La fe Triunfante* de Garau, posterior reedición en 1755. Su influencia, como se ha citado, se mantuvo durante el XIX y XX.

⁵ En el blog *Arscultures*, en la entrada “La carta del bisbe Sever” se puede leer de manera accesible las partes más relevantes de esta carta, especialmente en relación a los judíos y la interpretación conjunta de himnos y salmos. Ver <https://antoniripollblog.wordpress.com/2014/11/27/la-carta-del-bisbe-sever/>. En este mismo documento se puede acceder a enlaces relevantes sobre el tema.

⁶ Para conocer la figura de este sabio judío mallorquín, ver las aportaciones de Neil Manel Cortès Frau, doctor en literatura hebrea medieval, especialmente *Arc i escut* (2014).

6. 1936. Presentación de *The chuetas of Majorca. Conversos and the Inquisition of Majorca*, tesis de Baruch Braustein, en la que aporta la lista de linajes *xuetes* y la de los otros apellidos judíos no considerados *xuetes*. Este libro⁷ marcará una inflexión en los estudios históricos, y facilitará la publicación de libros como *Els descendents dels jueus conversos de Mallorca*, de Miquel Forteza (1966), donde se analizan (desde la perspectiva de pertenecer a los *xuetes*) los datos y la evolución de la presencia de *xuetes* en la isla.
7. 1942: Encuesta sobre los judíos de Mallorca, al parecer pedida por el gobierno franquista a instancias del gobierno alemán. Se piden listas de los judíos residentes en Mallorca al palacio episcopal. Mossèn Vich calculo un 35% de la población mallorquina, y parece que fue en complicidad con el obispo Miralles que se “inflaron” los números para que la operación fuera descartada por inviable (Forteza 1966: 149-162)

Este breve esquema histórico⁸ de los judíos de Mallorca permite encuadrar la dimensión de las músicas que se van a examinar a continuación. Entre ellas, canciones que enumeraban estos linajes de manera ofensiva, con la forma de letanías o responsos que acusaban a los judíos de matar a Dios, especialmente durante la Semana Santa. También la cotidianeidad de las canciones recitadas en la escuela, que señalaban a un grupo muy determinado de alumnos de esa misma clase, como cuentan más adelante los testimonios de Bernat Pomar y Eduardo Jordà.

⁷ Véase la ficha de edición de 1976, traducida al catalán, en la Biblioteca Sefarad, <https://www.bibliothecasefarad.com/listado-de-libros/els-xuetes-de-mallorca-els-conversos-i-la-inquisicio-de-mallorca/> [consulta 30 octubre 2024].

⁸ Álvaro Santamaría Arández tiene un texto sobre el cual se puede profundizar en el conocimiento de la historia de los *xuetes* mallorquines: “Sobre la condición de los conversos y *chuetas* de Mallorca.” <https://www.proquest.com/docview/1138794428?sourcetype=Scholarly%20Journals>.

Desde las postrimerías de la Edad Media: el *Misteri d'Elx* y la *Sibil·la* (Mallorca)

El contenido antijudaico está presente en el repertorio mallorquín en dos muestras musicales declarados patrimonio inmaterial de la humanidad: el *Misteri d'Elx* i la *Sibil·la*. Uno de los estudiosos que ha escrito sobre el antijudaísmo presente en el *Misteri d'Elx* es Antoni Pizà (2020), y extrapola esta discusión a las luchas antirracistas americanas, como se ha apuntado anteriormente.⁹ Pizà plantea la eterna cuestión: ¿es posible una estética sin ética?, o, citando a un (perplejo) Steiner: “¿Por qué las humanidades no nos humanizan?” (2020: 7).

Pizà se refiere, en buena parte de su artículo, al ensayo publicado por Stephen Greenblatt (2020) donde este último explica el efecto que tuvo sobre la él la visualización del *Misteri d'Elx* en directo. Greenblatt va enlazando los argumentos para llegar a la conclusión de que hay una parte de responsabilidad contemporánea en la necesidad de no perpetuar una persecución manifestada durante siglos: “What exactly are we meant to do with these artistic traces of a past in which a dark history of religious hostility is twisted together with popular faith, and in which we can glimpse the sources of some of our most intractable contemporary problems?.” Como él apunta, estas obras artísticas del pasado llevan impreso el sello de la hostilidad religiosa, pero en ellas podemos hallar las fuentes de algunos de los más crudos problemas contemporáneos. Estas palabras de Greenblatt, publicadas en 2020, cobran una especial relevancia a partir del 7 de octubre de 2023, y se convierten así en reflexiones que no son ni superfluas ni gratuitas y que van más allá de cualquier postulado político.

Volviendo al contenido del *Misteri d'Elx*, uno de los repertorios de música tradicional con contenido antijudaico los judíos aparecen en la segunda jornada de la obra (representada el 14 y 15 de agosto) llamada *Festa*. Un extracto de sus intervenciones sigue a continuación¹⁰:

⁹ En el artículo firmado con Meira Goldberg, “Reading Iberian Music through the Lens of #BlackLivesMatter”.

¹⁰ Los textos son tomados del programa *Misteri d'Elx a la catedral de Mallorca*, representación que se produjo en formato concierto el 8 de diciembre de 2006 patrocinado por CAM obra Social. Se utiliza la versión traducida al castellano que proporciona el mismo programa, paralelamente al texto original catalán (p. 21-27).

X. Jueus

Atraídos por los cánticos, unos judíos guiados por el Gran Rabino aparecen con ánimo de evitar que se proclame la resurrección de María. Su entrada tumultosa recuerda la escena del Misterio en la que apóstoles y judíos luchan por la posesión del cuerpo de la Virgen. El Gran Rabino inicia el canto, atribuido al citado Ribera.

*Esta gran novedad
nos procura deshonor
vamos todos con celeridad,
no permitamos tal error.
No es nuestra voluntad
que esta mujer enterréis,
antes, con toda piedad,
os mandamos que nos la dejéis.
Y si eso no hacéis,
Nosotros cierto os diremos
Que os mandamos en cuanto podemos,
por Adonay que nos la dejéis.*

Cuando uno de los judíos intenta tocar el cuerpo de María, queda milagrosamente paralizado y los demás, asombrados, imploran la ayuda de Dios y la intercesión de San Pedro:

*¡Oh, Dios Adonay
que formas natura,
ayúdanos, Sabday,
sapiencia pura!
Estamos arrepentidos
con todo nuestro corazón.
Te rogamos, Señor,
que nos quieras curar.*

Tal milagro jamás

hizo criatura.

¡Ayúdanos, San Pedro

que tienes la procura!

XI. Conversión y Bautismo

Los apóstoles, reconociendo la sinceridad del arrepentimiento de los judíos, les piden que manifiesten su fe en la virginidad de María mediante una composición, cuya sencillez permite datarla en los últimos años del siglo XV.

Prohombres judíos, si todos creéis

que la Madre del Hijo de Dios

fue virgen todo tiempo, sin dudar,

antes y después de alumbrar.

Pura fue sin pecado

la Madre de Dios glorificado,

abogada de los pecadores,

creyendo esto todos seréis sanados.

Los judíos, convertidos, manifiestan su creencia en que María es la Madre de Dios al tiempo que piden ser bautizados. Su canto tras el bautismo, atribuido al mismo Ribera, es contrafactum del villancico Quedaos, adiós, de Pedro de Escobar (Ca 1465-d. 1535) que recoge el Cancionero Musical de Palacio.

Contemplando tal figura

con contrición y dolor,

de la Virgen santa y pura

en servicio del Creador.

Respetando la tal figura,

ser de tanta majestad,

de la Virgen santa y pura,

adorémosle de buen grado.

Estas son las escenas más directamente relacionadas con la presencia de la comunidad judía en la fiesta de la Asunción celebrada en Elche. Greenblatt resume el poder ideológico (pero también estético y emocional) de esta representación en la lista de bienes del patrimonio inmaterial de la Unesco: la frontera entre los que son aceptados por la comunidad y aquellos que deben ser excluidos, quiénes son “nuestros hermanos” y quienes son “los otros”:

But the power of medieval art lies in its insistence on larger frames of reference, which extend to the community of the living and the dead, to the hidden powers of nature, and, above all, to the numinous beings who reside in heaven and hell and preside over our salvation or damnation. This is an art that makes explicit what is often hidden in the works of later periods: the inculcation of the shared values and collective beliefs that define the corpus Christianorum, the entire body of Christendom. Hence the vivid effect of what I witnessed on those summer days in Valencia: “This is who we are and what we believe,” the whole city seems to declare in unison. “This performance marks the boundary between those who belong and those who must be excluded; it manifests our faith and makes clear who are our brothers and who are the others.”

Aún más lejano en el tiempo, en las postrimerías de la Edad Media, las muestras la proclamación y advertencia en contra de los judíos, se encuentra en el canto de la *Sibil·la*. Este fragmento de música medieval, que ha cruzado siglos y está aún presente en los territorios de habla catalana, ha estado vinculado desde sus orígenes a un sermón dirigido a infieles, entre los cuales se encuentran de manera obvia los judíos. Así, Maricarmen Gómez explica (2009: 102):

El que Sant Agustín incluyese el *Iudicii signum* en uno de sus principales libros hizo que en la Edad Media le fuese atribuido el Sermo de symbolo dirigido contra los judíos, paganos y arrianos, que en realidad se debe a Quodvultdeus, obispo de Cartago entre los años 431-439. La sección del sermón que abarca los capítulos 11-18 se inicia, en latín, con las palabras: «Me dirijo a vosotros, judíos, quienes hasta el día de hoy negasteis la Hijo de Dios». A continuación, su autor, haciendo hincapié en la incredulidad de aquellos a quienes se dirige, emplaza al profeta Isaías a aducir su particular testimonio sobre la venida del Mesías — «Dic, Isaia, testimonium Christo», tras lo cual sigue el pasaje del Antiguo Testamento que da su profecía.

Aunque la presencia actual de la Sibila está totalmente desvinculada de este origen, hay que subrayar aquí esta intención primera del canto. No deja de ser un fósil que reúne doctrinas que señalaban a un grupo étnico/religioso. La *Sibil·la* es vivida por la población actual como una escenificación que reúne, intrínsecamente, valores fundamentales de la cultura mallorquina; es capaz de simbolizar la esencia de una historia propia que atraviesa siglos. Se ha recuperado su interpretación en lugares donde había dejado de cantarse y despierta la atención de una joven generación de intérpretes que tienen, en ella, una fuente de inspiración de raíz popular: las cantantes Mar Grimalt, Maria Hein y Joana Gomila (entre otras) han cantado, desarrollado versiones o proyectos artísticos sobre ella; el musicólogo Francesc Vicens ha realizado un proyecto didáctico alrededor de su figura¹¹. Estas atribuciones son también extrapolables al *Misteri d'Elx*, hecho que Vicens expresa en *La Sibil·la després de la Unesco* (2022: 11-12):

Dins l'era de la tecnologia, la immediatesa i la globalització de les manifestacions de la cultura local tenen la possibilitat de visibilitzar-se de manera massiva. Així doncs, representacions com el Cant de la Sibil·la (també el Misteri d'Elx o el *silbo gomero*) arran de la seva incorporació a la Llista de Béns Immaterials de la UNESCO han passat de ser pràctiques perifèriques a formar part de l'aparador global. Aquest fet ha donat lloc a dinàmiques socials i culturals sense precedents que han posicionat la Sibil·la en un indret planetari més visible.

Si el *Misteri d'Elx* y la *Sibil·la* están presentes en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO y actúan como catalizadores de acontecimientos culturales vinculados a identidades locales y nacionales, “se han incorporado al aparador global”, como dice Vicens (2022: 12), quizás sí que convendría reflexionar sobre los argumentos de Greenblatt: “Isn't cultural prestige precisely one of the ways in which vicious stereotypes are freely reproduced and passed from generation to generation? Surely it is important to speak out, to object, and to articulate one's own ethical principles.”

¹¹ Ver el proyecto en línea, en el portal del Consell de Mallorca: <https://www.conselldemallorca.es/projecte-didactic-sibil-la>.

La propuesta de Greenblatt es igualar la apariencia de los intérpretes, vistiendo todos, por ejemplo, las mismas indumentarias y no señalando con ellas solamente a los judíos. Pizà (2020: 8) propone soluciones más sencillas que no cambiarían la esencia del *Misteri*: explicar en la página oficial del Patronato el anacronismo que supone la *Judiada* [momento de aparición de los judíos] de manera clara. Es decir, explicar el anacronismo y encararlo didácticamente.

Un paisaje sonoro violento: las trompetas de vidrio en la noche de Reyes y los “matajudíos”

Otra manifestación sonora que tomaba las características de un acoso a los judíos –y también a sus posesiones, en el caso de Palma– es la irrupción de bandas de muchachos tocando trompetas de vidrio, cuernos y matracas en la noche de Reyes, aún presentes a finales del siglo XIX. Miquel Forteza lo describe así:

Jo record encara que, pels Reis, els al·lots de “fora carrer” es passejaven per Ciutat, sonant trompes de vidre. Això era una reminiscència de les salvatjades que feien cada any, per aquella festa, a l’Argenteria, rompent els vidres dels mostradors i fent malbé els mobles de les botigues. Això, sortosament, va acabar en temps del batle Rubert¹², degut a les gestions d’una comissió d’argenters...¹³

Existe un cierto desconocimiento, en la actualidad, de estas “salvajadas” o bien del contexto en el cual se realizaban. Este era un momento de una violencia sonora que, incluso, provocaba las denuncias de los vecinos. Consultando prensa histórica de Palma en los días cercanos a Reyes, pueden encontrarse noticias que refieren las molestias que ocasionaban estas bandas de niños que, armados con dichas trompetas, cuernos y matracas, emitían un estruendo amenazante y ensordecedor. Parece que, en una extraña asimilación del vidrio

¹² Forteza apunta a pie de página que Don Andreu Rubert i Lladó fue alcalde de Palma desde 1875 a 1877. Miquel Forteza (1966), *Els jueus conversos de Mallorca*, p. 26.

¹³ Traducción de este fragmento: “Yo aún recuerdo que, el día de Reyes, los niños de “fuera de la calle” [fuera del barrio judío] se paseaban por Palma, haciendo sonar trompetas de vidrio. Aquello era una reminiscencia de las salvajadas que se hacían cada año, durante esa fiesta, en la Argentería [calle del Call judío], rompiendo los vidrios de los escaparates y estropeando los muebles de las tiendas. Esto, afortunadamente, se acabó en tiempos del alcalde Rubert, gracias a las gestiones de una comisión de joyeros.” Los joyeros judíos eran los que tenían los negocios en la calle de la Argentería mencionada.

como instrumento/arma, estas bandas se internaban en el *Call* y en los mostradores de las joyerías de la calle Argentería¹⁴ y provocaban la ruina de las lunas de escaparates y destrozaban los muebles del interior de las tiendas.

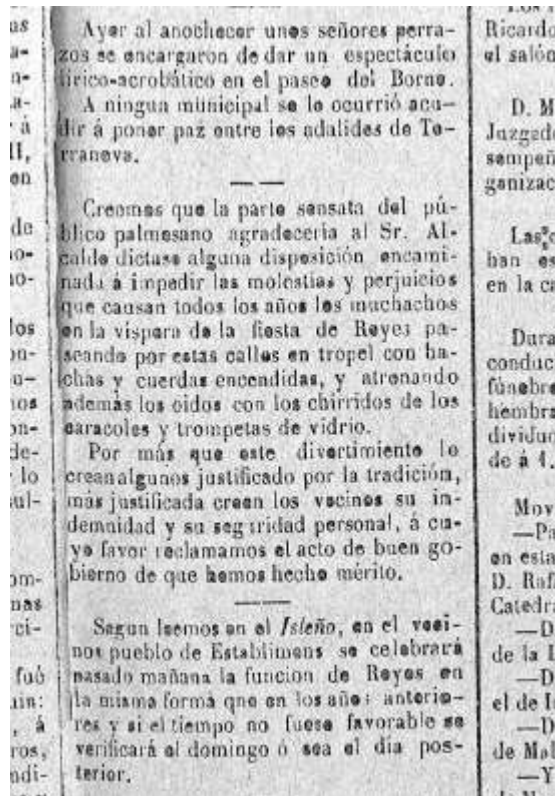


Figura 1. Descripción del toque de trompetas de vidrio en *La Opinión*, periódico palmesano, del 4 de enero de 1883, n. 930.

Una muestra de estos instrumentos mallorquines de cristal fue enviada por el músico mallorquín Antoni Noguera (1860-1904) al Museo de Bruselas, dirigido por Victor Charles Mahillon, como “instrumentos populares” mallorquines (Gallego 2020: 278-280). Estas trompetas de vidrio usadas por *muchachos* la noche de Reyes como arma sonora simbólica (en un ataque real al *Call* judío) son mencionadas por Amades en referencia a diferentes lugares, aunque solamente Palma está documentada esta práctica violenta.

¹⁴ La calle Argentería es una de las principales del antiguo *Call* judío de Palma, donde se hallan la mayoría de joyerías regentadas por *xuetes*.

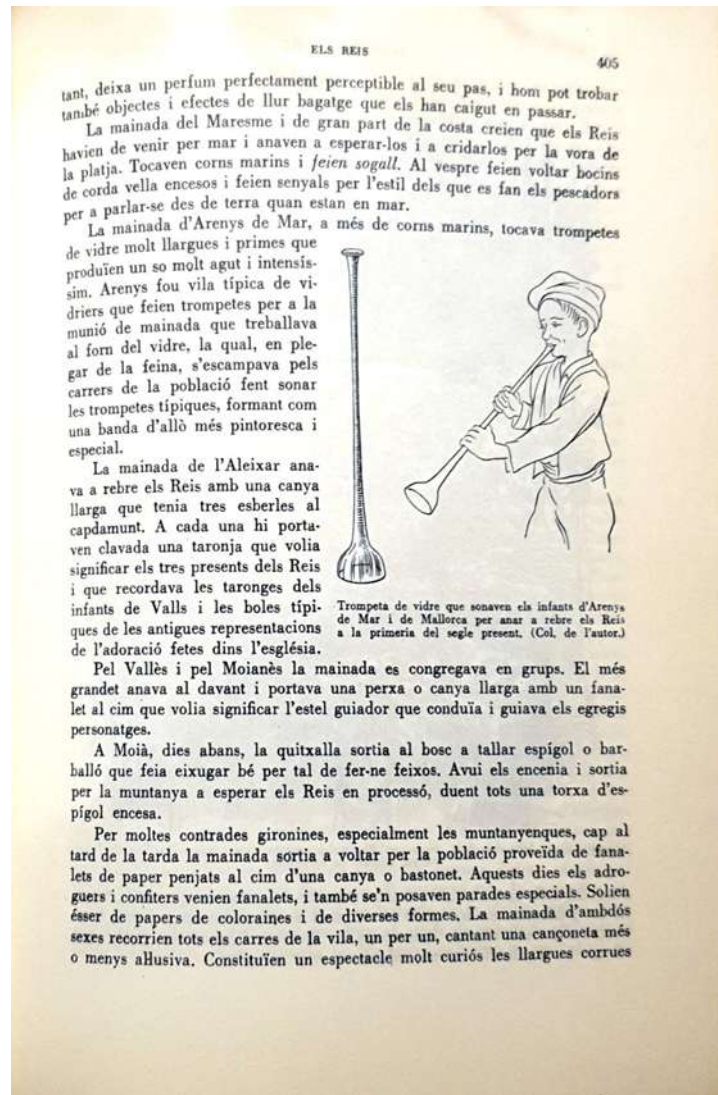


Figura 3. Referencias e ilustración de las trompetas de vidrio hecha por Amades en *Costumari català* (vol. I 1982, 405)

Corbera (2023) hace una referencia más directa al componente antisemita (como expresa él mismo) de esta manifestación de finales del XIX. “Ya no existían judíos, pero sí que existía la numerosa comunidad *xueta*”; explica, objeto frecuente de violencia y discriminación:

Dèiem que la violència festiva pot ser potencial o real. De vegades, s'expressa de manera simbòlica, fent renou o escenificant-la contra la representació d'una amenaça de la comunitat: són els antics rituals de «matar jueus» amb carraus i roncadores per Setmana Santa, o els bujots, falles o judes que es cremen per Carnestoltes o Diumenge de Pasqua. No se'ns escapa el component antisemita d'aquestes celebracions.

A la Mallorca del s. XIX ja no hi havia jueus, però sí que existia la nombrosa comunitat xueta [...] Sovint objecte de violència i discriminació¹⁵.

Corbera nombra otra práctica ensordecedora, que era la del uso de matracas o *matajudíos* (idiófonos de placas de madera) durante la Semana Santa. Según la página “Renous i estrèpits de Setmana Santa” (*Festes.org*), estos instrumentos mantienen la costumbre “antiquísima” de salir a la calle y hacer el máximo de ruido posible. Desde la óptica cristiana, esta costumbre recibe diversos nombres, y también diversos objetivos: salir a “matar judíos”; si la celebración tiene lugar el Jueves Santo; anunciar que Jesús ha muerto (Viernes Santo) o bien anunciar la Resurrección de Cristo (sábado de Gloria).

Josep Martí estudia los paisajes sonoros de revuelta o de protesta en el artículo “Sons i revolta a l’escenari polític català” (2019). En él, apunta algunos factores que son aplicables a la situación de los *xuetes* mallorquines la noche de Reyes ante los toques y asaltos con las trompetas de vidrio; o bien la afrenta de ver cómo se gritaba “a matar judíos, ¡a matar judíos!” el Jueves Santo. Martí explica además el concepto de *cassolada* o cacerolada, una práctica de la tradición europea conocida bajo los nombres de “esquellotada”, “cencerrada”, “Katzenmusik” o “charivari” (2019: 86). Consisten, básicamente, en expresar censura negativa mediante el ruido.

Por una parte, dice, “las prácticas sónicas nos territorializan al combinar la vibración física con sensaciones corporales y significaciones culturalmente condicionadas” (Martí 2022: 86), y es una explicación de la posible identificación del toque de las trompetas de vidrio con la rotura de cristales en la calle Argentería. Físicamente, hay una asimilación entre el *tocar* y el *romper*, porque el toque de las trompetas, según se describe, era muy agudo y estridente y se podía vincular, sonoramente, al estrépito de cristales rotos.

¹⁵ Traducción de este fragmento: “Decíamos que la violencia festiva puede ser potencial o real. A veces, se expresa de forma simbólica, haciendo ruido o escenificándola contra la representación de una amenaza de la comunidad: son los antiguos rituales de «matar judíos» con carraos y *roncadoras* en Semana Santa, o los *bujots*, fallas o judas que se queman por Carnaval o Domingo de Pascua. No se nos escapa el componente antisemita de estas celebraciones. En la Mallorca del s. XIX ya no había judíos, pero sí existía la numerosa comunidad chueta [...] a menudo objeto de violencia y discriminación

Otra idea que Martí expone y que es aplicable a esta manifestación sonora es que “la música marca espacios”. Y prosigue:

Quelcom semblants succeix amb els crits i consignes que de forma continuada i repetida s’escolten a les manifestacions. Són part important de l’acústica propia d’aquests esdeveniments, que així s’imposen a la resta dels elements que configuren el paisatge sonor habitual (Antebi i González 2005). Aquests fluxos sonors contribueixen a marcar els límits de l’espai de protesta, en termes de Deleuze, constitueixen els "ritornellos territorials, que cerquen, marquen, artiulen un territori (1987: 326).

Flujos sonoros que contribuyen a marcar los límites del espacio de protesta. *Ritornellos* territoriales, marcas sonoras que delimitan un *Call* judío en la Palma de finales del siglo XIX. El sonido de las trompetas de vidrio articulaba un territorio en el cual se aventuraban estos muchachos armados de instrumentos estridentes, y prolongaban físicamente esta incursión tumultuosa asaltando los negocios *xuetes*. Era un territorio que odiaban, sin saber de dónde provenía este odio secular.

La *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, Letanías de los Santos *Xuetes* y las glosas ofensivas

Ya bien entrado el siglo XX, Baltasar Samper (1888-1966) es uno de los *misioneros* de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC). Esta extraordinaria obra de recolección etnomusicológica, etnopoética y fotográfica se inició en 1922 y terminó con la Guerra Civil. Samper, nacido en Palma, es una personalidad musical poliédrica que empieza ahora a ser estudiado de manera en toda su complejidad. Compositor, etnomusicólogo, crítico y músico, terminó sus días exiliado en Méjico, después de una vida musical muy activa. Durante sus misiones para la OCPC, recogió muestras de canciones mallorquinas que citaban directamente a habitantes *xuetes* de diversas poblaciones. Los

nombraban por su nombre y apellidos, pero también por su apodo, una costumbre que aún está vigente en muchos pueblos de Mallorca¹⁶.

En *El cant dels Salers i Quintos a la Mallorca contemporània*, Duran (2018: 227-228) realiza una serie de consideraciones sobre algunas de estas canciones cantadas durante la Semana Santa, paralelamente a todo un repertorio de canciones de ronda paralitúrgicas, los *Goigs de Pasqua* (también llamados *Caramelles*, *Sales* o *cançons de Panades*), muchas de ellas recogidas, precisamente, por Baltasar Samper. Éste transcribió algunas variantes de estas Letanías específicas, pero también otras canciones de Pascua sin este contenido *antixueta*. Las anotaciones que realizó en las *Memorias*¹⁷ de cada misión permiten conocer muchos detalles de los contextos interpretativos. Estas canciones concretas (Samper recoge dos de ellas, otra es la “Setmana Santa”) llevan el título de “Letanías”. No dejan de ser una fusión del repertorio católico (letanías) con letras de carácter marcadamente ofensivo. A continuación, sigue este texto explicativo que acompaña a la “Cançó de Setmana Santa” (OCPC, C-51, pàg. 252-267, DGCPAC)¹⁸:

A Inca, per la Setmana Santa el poble deixa de cantar tota classe de cançons, ja indígenes, ja externes. Sols se sent el cant trist de les “Cançons de Setmana Santa”, **moltes d’elles picants i agressives contra els “xuetes” que es diu que són descendents dels antics jueus mallorquins convertits**¹⁹.

El dissabte Sant, a l’hora de Glòria mentres **se desprenen les escopetes i toquen les campanes i xiulen les modernes sirenes de les fàbriques** -en senyal de victòria- s’acaba la tonada d’aquestes cançons per no repetir-se fins l’any vinent.

[...]

Tota sa Setmana Santa
duen sa turba es judeus

¹⁶ Los apodos familiares son una manera de reconocer, aún hoy día, la pertinencia a una familia concreta de los habitantes de las islas, especialmente en pueblos pequeños.

¹⁷ Las *Memorias* son los textos que describen los contextos de recolección de canciones a lo largo de las diversas misiones de la OCPC.

¹⁸ DGCPAC son las siglas de la *Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural de la Generalitat de Catalunya*, con sede en la Fonoteca de Barcelona.

¹⁹ Las letras negritas son nuestras, así también las de los textos posteriores que siguen.

no la duran parents meus
perquè no en venen de casta.
Una altra estrofa és més directa:
Es xuetes no van a guerra
perquè sa xuia fa fum;
Cristo va dir: Ego sum
i tots caigueren enterra.

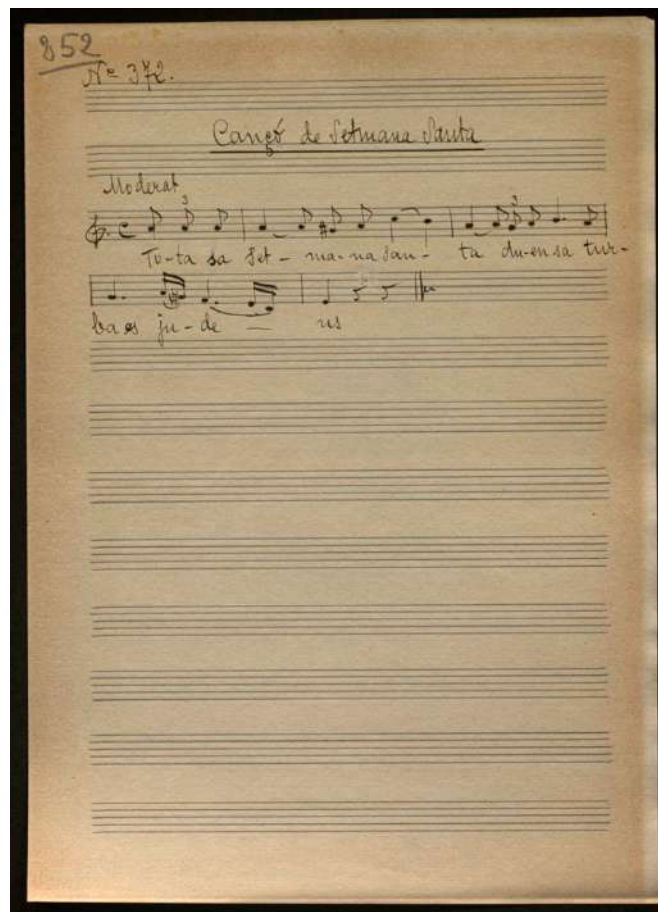


Figura 3. Fuente: OCPC C-51, p 252, DCPAC.

Estas canciones de Semana Santa contenían, pues, muchos textos “picantes y agresivos contra los *xuetes*”, acompañados del “disparo de escopetas, campanas y las sirenas de las modernas fábricas”, en una participación de la pequeña industria local en las celebraciones pascuales. En la carpeta C-50 de la OCPC se encuentra otro caso recogido como la “Lletania de tots els Sants”. No especifica que son los santos *xuetes*, pero la relación entre ambas versiones es

evidente, porque la descripción es exactamente la misma que en las canciones recogidas en Inca del ejemplo anterior (figura 2): todas ellas, letanías que referenciaban apellidos *xuetes* de manera humillante. Un “Aleluya” recogido en Felanitx es copiado en la carpeta B-187 (OCPC, DGCPAC), con una anotación a lápiz: “Romería a San Salvador el Domingo del Ángel y al Arco de San Miguel. Alternan el canto gregoriano”. Es en la carpeta C-50 (OCP C-50; p. 346-347) donde Samper describe esta romería al detalle, datada también por Xamena (1975) y Duran (2024):

El dia vuit de maig festa de l'Aparició de l'Arcàngel Sant Miquel i per la Diada del Àngel, vuit dies després de Pasqua de Resurrecció, el poble de Felanitx puja un devot romiatge a l'hermita de Sant Salvador.

A devant de a comitiva van els al·lots seguint el Cristet portat per un escolanet el qual Cristet va adornat amb flors i fulls d'olivera; el qui el porta i **un altre escolanet que va amb ell canta una especial Lletania de Tots els Sants en la qual s'anomenen tots els que acudeixen a la memòria dels cantadors i a voltes algun que no figura en el Santoral, contesta amb gran avalot l'estol d'al·lots que els segueixen.**

Vé després el Nasarè carregat amb la creu. Va vestit amb túnica blava, d'un blau fosc, porta cabellera llarga que li cau sobre la cara a fi que no el puguem conèixer, segueixen unes fileres d'encapironats amb túniques de tela de sac, solen ésser sis o vuit. A darrera hi va el Crist de La Sang, portat per un home vestit amb túnica i fajor de fil blanc [...]. Mallorca, setembre del 1926.

El paralelismo con el ejemplo anterior recogido en Inca es evidente. Samper, o bien el capellán Vich (informante), no quisieron hacer referencia a las personas que eran nombradas en la “Lletania” (fig. 4), pero está claro que, en los momentos de la Semana Santa del 1926, el odio a los *xuetes* se hacía visible, también, en esta romería de Felanitx.

345
No. 956.

Lletania

san-ta Ma-ri-a. O-ra pro no-bis.

Mu. Rafael Vich.

Figura 4. "Lletania". Fuente: OCPC C-50, p. 345, DGCPAC

La siguiente canción recogida en Inca tiene también la característica de ser una especie de canto llano, en forma de cantilena.

Handwritten musical score on aged paper. At the top left, the number '258' is written above 'N.º 343.'. The title 'Lletania dels xuetes' is written in the center. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features three staves of music with lyrics in Catalan. The first staff is marked 'Moderat' and 'Una veu' (solo voice). The second and third staves are marked 'choe' (chorus). The lyrics are: 'Set de càu Pe-re. O-ra pro no-bis.' (first line), '-Set-te de Càu Hau-ner, -O-ra-tè pro no-bis.' (second line), and '-es ea-pe-llà de càu Mos-que-ta. Te ro-ga-mus, au-di-ns.' (third line). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'un' and 'Toto'.

Figura 5. "Lletania dels xuetes". Fuente: OCPC, C-51, p. 258, DGPAC.

A continuación, en las figuras 6 y 7, se puede observar cómo se van nombrando personas con sus correspondientes apodos salmodiando sobre esta melodía. Se definen los roles de S (solista) y C (coro), estos últimos van respondiendo "ora pro nobis" a cada una de las propuestas de nombres concretos.

1 259 - 373 -
Lletania de tots els Sants "xuetes"
Solo: Set de Ca'n Pere
Coro resposta: Orate pro nobis
S: Dotze de Ca'n Mosqueta
C: : Orate pro nobis
S: En Bibi gios
C: Ora pro nobis.
S: En Francisco de la la Luma
C: Ora pro nobis.
S: Setze de ca's llauñé
C: Orate pro nobis
S: Es capella de Ca'n Mosqueta
C: Be rogamus audinos
S: En don capellany de Ca'n Caneta
C: Be rogamus audinos
S: En cedassé magre
C: Ora pro nobis

2 260 - 373 -
S: En cordado d'alles
C: Ora pro nobis
S: } Estrete, a discreció del solista
C: }
FINAL:
S: Pots ets quietes d'Inca
C: Pax vobis Domine
S: Es que'm despat perdonau-mos
C: grandinos Domine
S: Es mortz que descansia en pau
C: miserere nobis
Explicació:
Així es una lletania que se canta a qualque taller d'Inca per la setmana Santa. Cada un dels anomenats es

Figuras 6 y 7. Canto de los apodos *xuetes*. Fuente: OCPC, C-51, p. 259-260, DGPA.

En las páginas siguientes (OCPC C-51, p. 260-261) se detalla la interpretación de esta letanía en los talleres durante la Semana Santa: cada uno de los nombrados eran trabajadores o conocidos del taller; el *antixuetisme* era bien presente, así, en la pequeña industria mallorquina del 1926. El texto de la figura 6 prosigue explicando que los *xuetes* son los descendientes de los antiguos judíos conversos, y que forman una "raza" característica por su carácter y costumbres, e incluso por su "propia fisonomía". No se deja de lado la consideración de su lugar social: "Son odiados a pesar de haber entre ellos personas muy dignas, y la aproximación familiar por medio de matrimonios con los que no son *xuetes* es observada con horror".

Inca era, en esos momentos (1926), una ciudad mallorquina con pequeñas industrias, especialmente del calzado. El hecho que estas canciones se cantaran en el seno de los talleres de trabajo sugiere que su vigencia, socialmente, era sólida. Cantar en el taller de trabajo significaba cantar aquello que interesaba, que contenía mensajes relevantes para aquellos que los recibían.

Otra canción que hace una referencia directa a los “judios malvats” es la recogida por Massot i Planes (1984: 411-412) bajo el título de “Setmana Santa glosada”. Aunque los linajes *xuetes* no son presentes, hay un tono ofensivo que Massot detecta y no quiere explicar: “La tonada que usen per a aquesta cançó ja l’hem vista en un altre lloc [...], sempre es repeteix el mateix, i a més, la cosa principal és veure la lletra, una mica barroera.”

El padre Ginard (1899-1976), en el *Cançoner Popular de Mallorca*, también recoge canciones que contienen referencias a este repertorio. De las letras recogidas²⁰, queda la sensación que recogió las menos conflictivas por su contenido. Miquel Font (2007: 62) recoge algunas de estas glosas de Ginard presentes en el volumen I²¹: Se ha de recordar aquí el poder de la glosa (estructuras melódicas sobre las cuales se puede improvisar la letra) en la articulación de crítica social, desde tiempos inmemoriales (Ayats 2011):

Amor mia, som pobreta;
Amigo, jo què hi puc fer?
No som borda ni xueta
Ni filla de carnisser (Campos)

Som xueta? Bella basca!
però som un bon fadri
los teus, que vàreu traïr
Cristo a l’Hort de Getsemaní
i tu vés d’aquella casta (Manacor)

²⁰ Rafel Ginard únicamente recogió letras y escasas partituras. Es una lástima que no pudiera (o no supiera) recoger el material musical.

²¹ Las glosas son cuartetos con rima abab o abba, sostenidas por una melodía escogida por el glosador, que es capaz de improvisar nuevas letras sobre el esquema rítmico-melódico escogido. Constituyen una muestra de poesía popular improvisada común a muchos lugares del Mediterráneo, pero también presente en otras culturas. Recogemos aquí solamente una pequeña muestra de las publicada por Ginard/Font.

Un testimonio literario contemporáneo de las prácticas musicales descritas aquí lo constituye el fragmento de la novela *Carrer de l'Argenteria 36*, del escritor mallorquín Antoni Serra (2022). Este tenía información de las prácticas descritas antes, coincidentes con la Semana Santa. Describe el ambiente que acompañaba las procesiones pascuales, y como se cantaban fragmentos de *responsos* y de la *missa de difunts*, una descripción que encaja con las canciones citadas de Felanitx e Inca, cantadas como *letanías* (Serra 2023: 72-73):

S'estremí tot en recordar aquell horabaixa fosc en què, quan encara no havia sortit la processó, una colla d'encapironats, amb ciris i cadenes de penitents, armats amb creus disforjes, havien assaltat l'Argenteria, cantant responsos i fragments de la missa de difunts, en formació marcial i pas lent. Li semblà que encara li retronaven a les orelles els cops que havien anat pegant porta per porta, mentre la caperutxa que encapçalava el tètric seguici cantussejava unes paraules que escarnien els versicles de la Bíblia que li havien glaçat la sang: «Jesús era jueu, que surtin els xuetes que volen fer de Jesús a la creu», o una cosa semblant, i ho repetia amb veu fosca, passada pel sedàs de la caperutxa. I Ignasi se sentí que els cabells se li tornaven a posar drets, igual com aleshores, quan havia vist que s'aturaven davant la botiga, pegant tants de cops a la porta amb les cadenes, que li havien trencat un vidre i tot, i que el cappare, l'encapironat major, s'havia posat a cridar amb tota la força dels pulmons "Surt, Nasí, surt. A tu t'hem triat perquè facis de Jesús. A tu, que ets el més xuetaarro de tots. Saps que en faràs, de paper, enclavat enmig dels lladres. Au, vinga, surt si tens collons com els homes..."

Esta era la tradición mallorquina de Semana Santa: amenazar y atemorizar, en el seno de los actos pascuales, a los portadores de linajes *xuetes*. Este escarnio público, aunque pueda parecer de otra época, continuaba en la década de los años 70 y 80 del siglo XX, incluso después de la transición democrática.

Una prueba de la existencia de cancioncillas que eran cantadas en el seno de la escuela lo constituye el testimonio del violinista Bernat Pomar, citado anteriormente, que se expresa claramente en una entrevista en el *New York Times* (Carvajal 2011):

Discrimination remained so strong in Majorca that many of the converts' descendants, known locally as chuetas, still remember a schoolyard rhyme in the

1960s mocking the surnames of 15 families targeted by the Inquisition, or adults who shunned them for friendship and marriage [...]. "There was fear, always fear," said Bernat Pomar, 78, a retired violinist. "Behind the curtains, we were afraid. Chuetas are special because the community of Majorca shaped us." Pomar was one of the 15 names in the childhood taunt.

Antoni Picó Hidalgo (2011), en el blog *Llinatge Picó: història i genealogia* recoge las letras de una serie de canciones y refranes que titula "Cançons antixuetes". En ellas se puede observar que la intención primera era ofender, humillar, y, de alguna manera, acosar públicamente a aquellos portadores de los linajes *xuetes*.

Quan vaig néixer heu vaig fer
el Vall de Son Fortesa,
de petit era molt Bonnín,
anava a s'escola amb el mestre Aguiló.
Quan vaig fer feina,
em vaig fer Fuster,
i després em vaig casar,
amb sa filla de can Pomar.
Quan estava malalt,
anava al metge de can Pinya.

Jo tenc sa meva sang neta
I no la vull embrutar.
Ja t'ho podries pensar,
Que bruta vol dir xueta.

Ja no pengem els xuetes
aquets nobles cavallers,
en mostrar-los els diners
no fan cap sentència dreta.

El periodista Eduardo Jordá escribió en el Diario de Mallorca un artículo, “El odio a los judíos”, donde hace referencia al escarnio presente en el entorno escolar hacia los *xuetes*. Sus reflexiones pueden ayudar a entender porque nunca se puede bajar la guardia frente a manifestaciones públicas de odio heredado:

¿Por qué siempre han caído tan mal los judíos? Buena pregunta, y más aún en Mallorca. Es posible que ahora ya lo hayamos olvidado —por fortuna para todos—, pero aquí el antisemitismo formaba parte de nuestro inconsciente colectivo y estaba totalmente arraigado en nuestros hábitos mentales (y también sociales). Cualquiera que tenga una cierta edad sabe que aquí se despreciaba a los *xuetes* nada más que por el apellido que delataba un supuesto origen judío. En los colegios —yo lo viví—, los apellidos *xuetes* recibían su carga cotidiana de burlas cada vez que se pasaba lista. En las reuniones familiares siempre aparecía alguien —si las circunstancias lo permitían— que no se privaba de hacer sus comentarios ofensivos sobre un Forteza o una Picó. Y en una conversación normal, a la hora del café, lo más frecuente era que los apellidos «contaminados» se pronunciaran con un inconfundible sonsonete burlón.

Para concluir, cabe recordar un artículo de Jaume Ayats (2011), dedicado a la fiesta de Sant Antoni, pero que cobra un especial significado en el seno de este estudio: “Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni en Artà, Mallorca”. En él, Jaume Ayats explica cómo les glosas cantadas de Sant Antoni permiten expresar todo aquello que está prohibido decir en una conversación cotidiana, en un intercambio social natural. En la fiesta mayor del pueblo, en el seno del marco extraordinario de interacción que proporcionan la música y la diversión, sí que está permitido “cantar allò que no es pot dir”; *cantar aquello que no se puede nombrar*, un recurso efectivo durante siglos para perpetuar la humillación y discriminación. El repertorio de canciones de la OCPC aportado nos muestra que el canto permitía la permanencia del estigma sobre unos habitantes que compartían taller y pueblo pero de linajes *xuetes*. El canto era la excusa perfecta para la vejación.

En este sentido, hay que dar la razón a Greenblatt y Pizá. La perpetuación del odio a un colectivo concreto, aunque sea en el seno de manifestaciones de gran valor artístico, necesita ser contextualizada, explicada y entendida. No sólo es aplicable a los judíos, sino a otros muchos pueblos de la tierra y a lo largo de la

historia. Esta es la primera intención de este artículo, como explican Goldberg y Pizá: “Our goal is not to take sides, but to create channels for debate and to create scholarly environments where all these issues can be discussed and historically contextualized”. En la situación histórica actual, explicar dos repertorios considerados Patrimonio Inmaterial de Humanidad por la Unesco y una colección de canciones con contenido antisemita pueden ayudar a entender, también, las profundas raíces de conflictos contemporáneos que amenazan el entendimiento entre las naciones.

Bibliografía

- Amades, Joan. 1982. *Costumari Català. El curs de l'any. Volum I*. Barcelona: Editorial Salvat.
- Amengual i Batle, Josep. 2013: «Els inicis del cristianisme a les Illes Balears: una perspectiva històrica». *Musa. Revista del Museu d'Història de Manacor. El conjunt paleocristià de Son Peretó (Manacor, Mallorca). Excavació i adequació de les habitacions del sector oest*. 8: 10-27.
- Arández, Álvaro Santamaría. 1997. “Sobre la condición de los conversos y chuetas de Mallorca”. *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Medieval, Serie III*, 10: 219-261.
<https://www.proquest.com/docview/1138794428?sourcetype=Scholarly%20Journals> [consulta 30 octubre 2024)
- Ayats, Jaume (2011). «Cantar allò que no es pot dir». *Trans. Revista Transcultural de Música*.
https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2010/114140/trarevtramus_a2010v14p14.pdf
- Braunstein, Baruch. 1976. *Els xuetes de Mallorca: Els conversos i la Inquisició de Mallorca*. Barcelona: Curial Edicions.
- Maureen Carvajal. 2011.: «PALMA JOURNAL; Centuries-Old Atrocity Casts a Lingering Shadow». *The New York Times*.
<https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage->

[9501E7D61139F933A25756C0A9679D8B63.html](https://www.eltemps.cat/documents/el-temps_1994_06_0520_0122_0124.pdf) [consulta 30 Octubre 2024]

Celià, Joan. 1994. "Xuetes". *El temps*, 6/6/1994: 122-124.
https://www.eltemps.cat/documents/el-temps_1994_06_0520_0122_0124.pdf [consulta 1 octubre 2024].

Corbera, Amadeu. 2023. "Una història de violència". *Sonograma magazine. Revista de pensament musical i difusió cultural en V.O.*

Cortès Frau, Neil M 2014. *Arc i escut. Una obra apologètica del rabí Ximon Ben Tzemah Duran en el marc de la literatura de polèmica*. Palma, Lleonard Muntaner editor. <https://sonograma.org/2022/04/una-historia-de-violencia/> [consulta 30 octubre 2024]

Duran, Bàrbara. 2018. *El cant dels Salers i Quintos a la Mallorca contemporània*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/202168> [consulta 1 noviembre 2024]

_____. 2024. "Aportacions a l'estudi del repertori musical i polifonia popular de Pasqua a Felanitx. En *VI Jornades d'Estudis Locals de Felanitx*. Amics dels Clossos, ed. p.113-128.

Ferragut Simonet, Joana F. 2017. *Genetic Legacy of Sephardic Jews: Paternal and Maternal lineages of Chueta population*, Tesis doctoral. Universitat de les Illes Balears.

Font, Miquel. 2007. *La fe vençuda. Jueus, conversos i xuetes a Mallorca*. Palma: Miquel Font.

Gallego, Eugenia. 2017. *Antonio Noguera (1858-1904) y la modernización de la vida musical en Mallorca durante la Restauración*. Universidad de La Rioja.

Garau, Francisco. 1691. *La Fee triunfante en quatro autos celebrados en Mallorca por el Santo Oficio de la Inquisicion en que an salido ochenta, i ocho reos, i de treinta, i siete relaiados solo uvo tres pertinaces*. Mallorca: Empronta de la viuda Guasp. <https://www.bibliothecasefarad.com/listado->

[de-libros/la-fee-triunfante-en-quatro-autos-celebrados-en-mallorca-por-el-santo-oficio-de-la-inquisicion-en-que-an-salido-ochenta-i-ocho-reos-i-de-treinta-i-siete-relaiados-solo-uvo-tres-pertinaces/](#) [Consulta 30 octubre 2024).

Ginard, Rafel. 1996. "Gloses de picat". *Cançoner Popular de Mallorca. Volum I*. Palma: Editorial Moll.

_____. 1970. *Cançoner Popular de Mallorca. Volum III*. Palma. Editorial Moll.

Goldberg, Meira; Pizà, Antoni 2020: «Reading Iberian Music through the Lens of #blackLivesMatter». *The Brook Center*.
<https://brookcenter.gc.cuny.edu/2020/08/03/reading-iberian-music-through-the-lens-of-blacklivesmatter/> [consulta 1 octubre 2024].

Greenblatt, Stephen. 2020. "Witness to a Mystery". *The New York Review*, June 11. <https://www.nybooks.com/articles/2020/06/11/miracle-plays-witness-mystery-elche/> [consulta 29 octubre 2024]

Jordà, Eduardo. 2023. "El odio a los judíos". *Diario de Mallorca*.
<https://www.diariodemallorca.es/opinion/2023/10/28/odio-judios-93934474.html> [consulta 30 octubre 2024]

La opinión. 1883, 4 enero de 1883, p. 3
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002720468 [consulta 30 octubre 2024]

Martí, Josep. 2019. "Sons i revolta a l'escenari polític català". *Quaderns-e, Institut català d'Antropologia*, 23: 80-97.
<https://publicacions.antropologia.cat/quaderns-e/article/view/64/22>
[consulta 30 octubre 2024]

Massot i Planes, Josep. 1984. *Cançoner Musical de Mallorca*, Palma: Edicions Sa Nostra.

Niremberg, David. 2019. "Facebook's Hate Speech Policy and the 'Mystery of Elche'". *Tablet*. <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/elche-facebook-hate-speech-policy>

Patronat Nacional del Misteri d'Elx. 2006. *Concert escenificat del Misteri d'Elx a la Catedral de Mallorca*. CAM, Obras Sociales.

Picó, Toni. 2016. «Cançons antixuetes». Bloc Llinatge Picó història i genealogia. En línia: <https://llinatgepico.com/cancons-antixuetes/>

Pizà, Antoni. 2020. “L'ètica de l'estètica: cal discutir l'antijudaisme del Misteri d'Elx?”. *L'avenç*, 470: 6-8.

Ripoll, Antoni. 2014. “La carta del bisbe Sever”. *Blog Arscultures*. <https://antoniripollblog.wordpress.com/2014/11/27/la-carta-del-bisbe-sever/>

Serra, Antoni. 2023. *Carrer de l'Argenteria 36*. Palam: Edicions Xandrí.

Vicens, Francesc. 2022. *La Sibil·la després de la Unesco. De patrimoni immaterial a la reafirmació de la identitat*. Palma: Leonard Muntaner Editor.

Xamena, P. (1975). *Història de Felanitx. V. II*. Palma: Gràfiques Miramar.

Páginas Web

Consell de Mallorca <https://www.conselldemallorca.es/projecte-didactic-sibil-la>

Festes.org. “Renous i estrépits de Setmana Santa”. <http://www.festes.org/directori.php?id=1046> [consulta 30 octubre 2024]

Archivos

Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Direcció General de Cultura Popular i Associalisme Cultural. Generalitat de Catalunya.

Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*

JAVIER ARES YEBRA

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: *Atlántico negro*, músicas afro-latinoamericanas, cultura, hegemonía, identidad.

Keywords: *Black Atlantic*, Afro-Latin American music, culture, hegemony, identity.

Cita recomendada:

Ares Yebra, Javier. 2024. "Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cultura, hegemonía e identidad: La razón musical en el *Atlántico Negro*

Javier Ares Yebra

Resumen

El presente artículo aborda las músicas afro-latinoamericanas y caribeñas a partir de conceptos y materiales diversos. En primer lugar, se analiza la idea del *Atlántico negro* de Paul Gilroy a la luz de las nociones gramscianas de *hegemonía* y *cultura*, y se pondera la importancia del navío y de la diáspora como fenómenos fundamentales para comprender las dinámicas del mundo atlántico negro. En segundo lugar, desde una perspectiva etnomusicológica y socio-antropológica, se exponen las interpretaciones de autores como Kazadi wa Mukuna y Fernando Ortiz de los términos *africanía*, *africanidad* y *africanismo*, para trazar posteriormente algunas conexiones con el *Atlántico negro*. Por último, se examina el documental *Salto al Atlántico* (1988) de María José Esparragoza y se valora la utilidad del *Atlántico negro* como categoría analítica para mapear recursos relativos a las tradiciones musicales africanas y su reconfiguración en América Latina y el Caribe.

Palabras clave: *Atlántico negro*, músicas afro-latinoamericanas, cultura, hegemonía, identidad.

Abstract

This article addresses Afro-Latin American and Caribbean music from a variety of concepts and materials. First, it analyses Paul Gilroy's idea of the Black Atlantic by the light of Gramscian notions of hegemony and culture, and considers the importance of the ship and the diaspora as fundamental phenomena for understanding the dynamics of the black atlantic world. Second, from an ethnomusicological and socio-anthropological perspective, it presents the interpretations of authors such as Kazadi wa Mukuna and Fernando Ortiz of the terms Africanía, Africanidad and Africanismo, in order to subsequently draw some connections with the Black Atlantic. Finally, it examines the documentary Salto al Atlántico (1988) by María José Esparragoza and assesses the usefulness of the Black Atlantic as an analytical category for mapping resources

related to African musical traditions and their reconfiguration in Latin America and the Caribbean.

Key words: *Black Atlantic*, Afro-Latin American music, culture, hegemony, identity.

Introducción

*Sin embargo, soy un hombre y, en ese sentido,
la guerra del Peloponeso es tan mía
como el descubrimiento de la brújula.*

(Fanon 2009 [1952]: 186)

Aunque las relaciones triangulares entre África, Europa y las Américas comenzaron hace más de quinientos años, durante largo tiempo fueron tergiversadas o incluso ignoradas. El silencio en torno a la vergonzosa historia de la esclavitud y la colonización, tanto por parte de los victimarios como de las víctimas, también llevó a una negativa a ver la naturaleza inherentemente heterogénea de las sociedades moldeadas por la trata de esclavos. Con la excepción de algunas investigaciones y trabajos llevados a cabo por escritores y pensadores del Caribe como Frantz Fanon (1925-1961), que se enfrentaron quizás más visiblemente que otros con el legado de las relaciones transatlánticas, el tema no había sido examinado y debatido a fondo hasta la publicación en 1993 de *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, donde Paul Gilroy proponía el concepto *Atlántico negro* para definir la experiencia africana en sus dimensiones interculturales y transnacionales.

La idea del Atlántico negro ha sido interpretada como una articulación necesaria entre los estudios afroamericanos e históricos y las investigaciones poscolonialistas, y ha abonado los esfuerzos para, si no derribar, al menos difuminar los límites que separan estos y otros campos afines. El debate sobre los términos *decolonial*, *anticolonial* y *poscolonial* es fundamental para entender las diferentes respuestas a la persistencia de las estructuras coloniales. Aunque estos términos se entrelazan en su crítica y resistencia frente al colonialismo y

sus consecuencias, no son sinónimos ni comparten necesariamente un mismo objetivo político o epistemológico.

El concepto *decolonial* ha sido ampliamente desarrollado por Walter D. Mignolo en *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (2007), donde propone una crítica a la colonialidad que va más allá de la descolonización política. Para Mignolo, la decolonialidad cuestiona la “modernidad colonial” entendida como una forma de imposición de un sistema de conocimiento occidental que sigue estructurando las relaciones globales. Decolonizar implica una reconfiguración de las epistemologías y de las estructuras de poder que siguen en pie aún después de la independencia política de los países colonizados. En esta misma línea, Ramón Grosfoguel amplía el enfoque de la decolonialidad introduciendo el concepto *colonialidad del ser*. En escritos como “The Epistemic Decolonial Turn” (2007), Grosfoguel argumenta que la colonialidad no sólo afecta las estructuras políticas y económicas, sino también las formas de ser, vivir y conocer. Ambos autores coinciden en que la decolonialidad implica una ruptura con los legados coloniales, tanto a nivel institucional como en los modos de pensar y entender el mundo.

Por otro lado, el término *anticolonial* está relacionado con la resistencia activa contra las estructuras coloniales inmediatas como la violencia, la opresión y la explotación. Este enfoque pone el énfasis en las luchas políticas y sociales contra la dominación colonial. En su libro *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010), Silvia Rivera Cusicanqui propone una crítica tanto al marco decolonial como al poscolonial, sugiriendo que la descolonización debe partir de las prácticas concretas de los pueblos indígenas y de las formas de resistencia cultural que estos han mantenido frente al colonialismo. Rivera Cusicanqui subraya que la descolonización no es sólo una cuestión teórica o académica, sino una lucha directa y práctica que se debe reconstruir desde los saberes indígenas y las experiencias vividas en las comunidades. Esta perspectiva decolonial y anticolonial se centra en la resistencia frente a las estructuras coloniales vigentes, desafiando la imposición de sistemas de conocimiento y organización externos a las comunidades.

El concepto *poscolonial* se ha trabajado principalmente en los estudios culturales y literarios, particularmente por autores como Edward Said y Gayatri Spivak

(1988). En *Orientalism* (1978), Said critica cómo el colonialismo occidental construyó una visión del *otro* oriental a través de narrativas y representaciones que siguen influyendo en las relaciones poscoloniales. El poscolonialismo, por tanto, se enfoca en las repercusiones del colonialismo en las identidades, culturas y representaciones de los pueblos colonizados. A pesar de su importancia, este enfoque ha sido criticado por Nelson Maldonado-Torres en *Against War: Views from the Underside of Modernity* (2008), donde sostiene que, con frecuencia, el poscolonialismo no aborda con suficiente profundidad las estructuras globales de poder que siguen perpetuando la colonialidad. Para Maldonado-Torres, la *colonialidad del poder* no se detiene con la independencia política, sino que sigue vigente en el capitalismo neoliberal y la racialización global. Esta crítica lleva a una expansión de los límites del pensamiento poscolonial, proponiendo una visión más amplia que también desafía las estructuras de poder y las formas de conocimiento que siguen enraizadas en la colonialidad.

Achille Mbembe, por su parte, explora los legados del colonialismo y las estructuras de poder que persisten en el mundo contemporáneo poscolonial. En *Critique of Black Reason* (2017), Mbembe examina el concepto de *negritud* en el contexto global, criticando el modo en que se construyen las identidades racializadas a través de la violencia colonial y cómo éstas siguen modelando las realidades políticas y sociales actuales. En *Necropolitics* (2019), Mbembe amplía su exploración de la violencia del legado colonial e introduce el concepto de *necropolítica* para explicar cómo las formas contemporáneas del poder económico ejercen control sobre la vida y la muerte, particularmente en contextos poscoloniales.

En síntesis, la decolonialidad, como se ha desarrollado en los trabajos de Mignolo y Grosfoguel, se refiere a una ruptura con los sistemas coloniales y las epistemologías dominantes que aún subyacen en la organización del mundo moderno. La anticolonialidad, representada por autoras como Rivera Cusicanqui, subraya la resistencia activa a las formas inmediatas de colonialismo y la importancia de las prácticas indígenas como base para la descolonización. El poscolonialismo, a su vez, aunque crucial para el estudio de las representaciones y las identidades postcoloniales, ha sido criticado por no abordar

adecuadamente las estructuras persistentes de poder, como argumentan Maldonado-Torres y Grosfoguel. Por otro lado, Mbembe denuncia la mercantilización de la vida humana en el contexto poscolonial, particularmente en África. Estos enfoques, aunque distintos, se complementan en su esfuerzo por desafiar la dominación colonial y por imaginar alternativas que puedan superar las jerarquías de poder, conocimiento y cultura impuestas por el colonialismo.

Una parte de la comunidad investigadora y académica celebró la propuesta de Gilroy argumentando que la idea poscolonial del Atlántico negro permitía incorporar la realidad africana a los discursos de la modernidad de los que había sido históricamente excluida y, al mismo tiempo, como sugiere Simon Gikandi, habilitar y poner en valor un nuevo paradigma para el análisis de las experiencias negras “en una cultura global cada vez más unificada, pero al mismo tiempo disonante” (1996: 1)¹. No obstante, también encontramos interpretaciones críticas a esta categoría. Para Lucy Evans (2009), la idea del Atlántico negro de Gilroy supone una visión un tanto amable y complaciente de los efectos de los viajes transnacionales y, en cierto sentido, pondera la capacidad de la cultura sobre la política como la herramienta más pertinente y eficaz para lograr transformaciones en el plano de la realidad social. Tal vez la crítica más pertinente a la idea del Atlántico negro tiene que ver con la ahistoricidad del tratamiento que Gilroy hace de la esclavitud y la forma en que la convierte en una metáfora, obliterando con ello el lugar histórico de las sociedades esclavistas y su decisivo rol en el surgimiento de la “civilización”².

El propio Gilroy ha seguido desarrollando la idea del Atlántico negro en obras posteriores como *Darker than Blue. On the Moral Economy of Black Atlantic Culture* (2010). Al igual que en su mencionado trabajo de 1993, en este caso se apoya una vez más en lecturas de William Edward B. Du Bois (1868-1963) y Frantz Fanon a la hora de abordar cuestiones como el antirracismo o la circulación de la música negra en el contexto de un consumo capitalista global,

¹ “in an increasingly unified but at the same time dissonant global culture”. Todas las traducciones de este trabajo son nuestras.

² Para un análisis exhaustivo y con abundante material histórico y antropológico sobre los procesos de desocialización, despersonalización, dessexualización y descivilización como mecanismos deshumanizadores a los que se vieron sometidos los esclavos, véase el riguroso trabajo de Claude Meillassoux *Antropología de la esclavitud. El vientre de hierro y dinero* (2016 [1988]).

como se muestra, por ejemplo, en la música y la figura de Bob Marley. Aunque se trata de una obra valiosa, podría decirse que Gilroy tampoco logra abrir su análisis a geografías fuera de América del Norte y el Caribe o a cuestiones tan importantes como la religión o el género³.

El concepto Atlántico negro ha sido abordado desde distintos puntos de vista en el contexto de los estudios musicales. Aleysia K. Withmore (2020) ha analizado cómo las tradiciones musicales de la diáspora africana en el contexto del Atlántico negro han funcionado como formas de resistencia cultural y afirmación de identidad. Basándose en las teorías de Gilroy, Withmore interpreta críticamente el mercado de la *World Music*, dominado por instituciones y actores cuya perspectiva eurocéntrica reduce estas tradiciones musicales a un producto comercial descontextualizado, limitando su potencial como narrativas de lucha históricamente constituidas. A través de géneros como el jazz, el reggae y la samba, la autora examina la utilización de la música como una herramienta de subversión frente a la opresión y la apropiación en la industria musical global.

En línea con la idea del Atlántico negro de Gilroy, Edwin Hill Jr. (2013) ha examinado cómo los sonidos y las músicas de las regiones francófonas del Caribe, África Occidental y las comunidades afrodescendientes en Francia, se han convertido en formas de resistencia cultural. Según Hill, géneros como el jazz, el rap, el zouk y el reggae, no sólo sirven para afirmar la identidad negra, sino que además proporcionan una vía para desafiar las narrativas hegemónicas de la cultura y la historia. Al igual que Gilroy, Hill destaca la importancia de la diáspora africana como un espacio transnacional de intercambio cultural, resistencia y reinención, donde los sonidos se convierten en un vehículo para la creación de nuevas formas de pertenencia y lucha. Su análisis demuestra que los paisajes sonoros son mucho más que simples formas de expresión artística; constituyen una manifestación de la lucha por la identidad y la autodeterminación en un mundo globalizado y marcado por las cicatrices del colonialismo.

Albert Mosley (2007), por su parte, ha analizado la música afrodescendiente como una forma clave de resistencia cultural y afirmación moral frente a la

³ El género está precisamente en el centro de *Reframing the Black Atlantic. African, Diasporic, Queer and Feminist Perspectives* (2024), editado por Aretha Phiri. Si bien recoge una serie de artículos publicados originalmente en 2023 en la revista *Cultural Studies*, conmemorando el trigésimo aniversario del texto seminal de Gilroy, constituye, seguramente, uno de los trabajos colectivos más recientes en torno a la idea del Atlántico negro.

opresión histórica del colonialismo y la esclavitud. Para Mosley, la música del Atlántico negro no sólo tiene valor estético, sino que además actúa como vehículo de memoria histórica y expresión de dignidad humana. A través de sus ritmos, melodías y letras, la música del Atlántico negro preserva y transmite las experiencias vividas por los pueblos africanos y sus descendientes. Esta perspectiva se alinea con las propuestas de Withmore y Hill, quienes también destacan la música afrodescendiente como una forma de resistencia y un medio para promover la justicia social. Al igual que estos autores, Mosley subraya cómo la música preserva y transmite las luchas colectivas, al tiempo que fomenta la unidad y la esperanza en las comunidades negras. En este contexto, la música se presenta como un acto moral que desafía el poder hegemónico y las estructuras opresivas, y afirma la humanidad y libertad de los pueblos africanos y sus descendientes.

Abordar la idea del Atlántico negro desde una perspectiva etnomusicológica que atiende a los sujetos, las prácticas, los procesos identitarios y los repertorios desde los que éstos se construyen, permite corroborar hasta qué punto la historia de la música constituye, de hecho, uno de los casos más flagrantes de narcisismo occidental⁴. Por diversas razones (tensiones entre significante-significado-referente, y grados de abstracción, entre otras), las expresiones artísticas conforman un campo especialmente propenso a encubrir disposiciones (*habitus*) y, al mismo tiempo, a delimitar formas de relación con la cultura⁵. Desde esta perspectiva, los usos musicales suponen una valiosa herramienta para explorar procesos de afirmación de clase y de configuración identitaria e ideológica.

⁴ La “hipótesis” que aquí sugerimos de una historia de la música como paradigma del narcisismo occidental dialoga con la nota “Ejercicios de descolonización cultural”, publicada el 4 de abril de 2022 en *La Vanguardia* por Juan Bufill, cuyo inicio resulta aquí especialmente elocuente: “El ejemplo más llamativo de narcisismo occidental es el enfoque de la historia de la música”.

⁵ Desde una perspectiva socio-antropológica, el *habitus* posibilita la mediación entre las posiciones (*estructura*) y las tomas de posición (*agencia*). Se trata de uno de los conceptos centrales de la sociología relacional de Pierre Bourdieu. No podemos comprender el *habitus* de un actor si no entendemos el *campo* o campos en los que se da esa mediación, esa tensión, esa disputa. *Campo* y *habitus* se producen mutuamente. Precisamente, como es un conjunto de disposiciones y no de determinaciones, le permite al individuo cierto margen para actuar. Así, el *habitus* rompe esa falsa oposición entre estructura y agencia, y crea, por así decir, agencia dentro de la estructura y estructura dentro de la agencia. Nuestros *habitus* se expresan en el modo en que nos paramos, movemos el cuerpo, hablamos, lo que pronunciamos, etc. Y cada posición genera una determinada clase de *habitus*. Así, para Bourdieu, el *habitus*, “como sentido del juego es el juego social incorporado, vuelto naturaleza”, y también “es el social inscrito en el cuerpo” (2000 [1987]: 71).

Desde el sentido que orienta estas páginas, el valor del arte no reside simplemente en la creación de una obra sino en su función social y su poder para imprimir un contenido cultural, psíquico o emocional a acciones diversas (apropiativas, colaborativas, identitarias, disidentes). Considerando esto, argumentaremos que la música permite evidenciar la multiplicidad de formas en las que aparece el valor cultural y social de los intercambios en su vinculación con problemas y conflictos. Así, habiendo cartografiado algunos sentidos y lugares de lo musical en el contexto del Atlántico negro, en este artículo nos proponemos, entre otros objetivos, combinar esta idea con la noción gramsciana de hegemonía cultural y aplicarlas al análisis del documental *Salto al Atlántico* (1988) de María José Esparragoza.

Arqueologías del *Atlántico negro*: entre cultura y hegemonía

Propuesta por Paul Gilroy (1993) como un concepto contracultural, la idea del *Atlántico negro* sugiere una oposición dialéctica a la Modernidad entendida como cultura hegemónica y continuación del proceso histórico colonial europeo y del desarrollo del capitalismo. Atendiendo a la particular importancia que tienen para nuestra propia hermenéutica, conviene examinar previamente alguno de los principales términos implicados en esta categoría. Para ello, trataremos de iluminar las nociones de *hegemonía* y *cultura* a partir de sus contextos de uso en Antonio Gramsci (1891-1937)⁶.

La cultura puede reproducir la totalidad de la vida social y, a su vez, influir en cualquiera de sus instancias sobre la base de un tipo particular de poder, el poder hegemónico. Gramsci distingue dos modos de dominación: coercitiva y hegemónica. Para él, la coerción no es suficiente para mantener y reproducir el sistema social, por lo que precisa de un poder cultural o hegemónico que, a través de diversas prácticas y medios, tienda a generar consenso en los propios dominados⁷. De esta forma, la clase dominada incorpora y reproduce en su *sentido común* la visión del mundo y los valores de las clases dominantes.

⁶ Para una aproximación al pensamiento y los escritos de Gramsci, véase la completa y vigente antología editada por Manuel Sacristán (2013).

⁷ Algunas teorías y posiciones antropológicas han considerado precisamente el consenso como el elemento central para poder comprender y articular una definición de cultura. Sobre esto, por

Para Gramsci, la *cultura* es un modo de relación de las clases hegemónicas y subalternas. Supone una totalidad que integra y articula un repertorio compartido de prácticas, símbolos y significados que moldean las formas hegemónicas, pero también las formas de resistencia, dado que la dominación cultural es permanentemente resistida por fuerzas contrahegemónicas⁸. La cultura, entonces, es un campo históricamente situado de significantes (materiales y simbólicos) en disputa. Atendiendo a que tanto los signos como las relaciones sociales y las prácticas están en constante transformación, la historia se construye a partir de la dialéctica entre orden y desorden, consenso y contestación.

El concepto de *hegemonía* constituye una poderosa herramienta conceptual para analizar las formas históricas concretas en las que se lleva a cabo la dominación. En el terreno musical, particularmente desde los estudios sociales de la música, Pablo Semán ha propuesto un acercamiento crítico y lúcido a este concepto, evidenciando “la porfía en detectar hegemonías y contrahegemonías sin plantearse las condiciones bajo las cuales se definen y se captan esos movimientos [...]” (2016: 35). Semán enriquece el debate en torno a las relaciones música-sociedad-poder a partir de un análisis que logra trascender cierta lógica dicotómica y dominocéntrica presente en investigaciones donde, para este autor, la hegemonía se constituye como premisa y no como conclusión. ¿Cómo vive la gente esas relaciones de poder y por qué aceptan esa dominación? ¿Qué mantiene a las clases subalternas en su subalternidad? La diversidad de usos del concepto de hegemonía en los textos de Gramsci da cuenta de su carácter dinámico, sujeto a contextos y situaciones. Tal y como señala Kate Crehan, la *hegemonía* en el pensamiento de Gramsci es un término “sumamente fluido y flexible, que no tiene una única definición” (2004 [2002]: 125). Al mismo tiempo, es una especie de lugar común que para Gramsci la hegemonía es central en su interpretación de la cultura y la conciencia subalterna⁹. Para él, la noción de hegemonía implica una relación pedagógica

ejemplo, véase Geertz 2002 [sugerimos especialmente el último apartado del epígrafe 8. ¿Qué es la cultura si no es un consenso?].

⁸ A pesar de que también se suele relacionar a Gramsci con este concepto, Andrew Pearmain afirma: “El término “contrahegemonía”, que suele atribuírsele, nunca apareció en sus escritos” (Pearmain 2022: 284).

⁹ A partir de las décadas de 1960 y, especialmente, de 1970, este uso particular de la *hegemonía* por parte de Gramsci se incorpora a los estudios culturales. En pocos años se convierte en objeto

con un peso importante de la tradición y la socialización, ya que hay una transmisión generacional de una visión del mundo que se hereda a través de determinados discursos e instituciones.

Jean y John Comaroff (1991) también señalan la complejidad de establecer qué quiso decir Gramsci con hegemonía. Las condiciones de producción de sus notas no ayudan a despejar esta complejidad. Lo cierto, señalan los Comaroff, es que la noción de hegemonía en Gramsci es todo menos sistemática; en tanto “signo relativamente vacío” ha servido para diversas propuestas analíticas. Siempre incierta, a menudo empleada como una “palabra de moda”, la hegemonía se despliega a través de una correlación de fuerzas en disputa (Comaroff y Comaroff 1991: 19-20). Los Comaroff destacan del concepto de hegemonía su pertinencia para iluminar algunas conexiones fundamentales entre el poder y la cultura, la ideología y la conciencia. Algunos teóricos de la antropología y, particularmente, de los estudios culturales (Williams entre ellos) han tratado de mostrar la supuesta superioridad de la noción de hegemonía sobre la de cultura o de ideología, como si una pudiera subsumir o remplazar a las demás. Para los Comaroff, en este argumento se oculta la idea de que cultura más poder es igual a hegemonía, una ecuación que a su juicio simplifica los tres términos (Comaroff y Comaroff 1991: 20). La construcción de hegemonía implica el control sobre diversos medios de producción simbólica (sistemas educativos, rituales, procedimientos políticos y legales, cánones de estilo, comunicación pública, entre otras), por lo que ha sido concebida más como un proceso que como una cosa.

Volvamos, ahora sí, sobre la idea del Atlántico negro. ¿Qué quiere decir Gilroy cuando la define como un concepto *contracultural*? Esta lectura crítica pone en duda cómo las ideas eurocéntricas de lo moderno, del progreso o la cultura, han sido interpretadas en otras latitudes. El Atlántico negro permite mapear las

de estudio y de debate en numerosas publicaciones que, junto a su marxismo antidogmático, destacan un enfoque que renueva el contexto sociopolítico en el que se configura la cultura popular. La incorporación y el impulso del pensamiento gramsciano se ponen de manifiesto en autores como Perry Anderson (véase, por ejemplo, su texto “The Antinomies of Antonio Gramsci”, de 1976-1977) y Raymond Williams, quien afirma lo siguiente sobre el término *hegemonía*: “La palabra cobró importancia en una forma del marxismo del siglo XX, especialmente a partir de la obra de Gramsci (en cuyos escritos, sin embargo, el término es a la vez complejo y variable; véase Anderson). En su uso más simple extiende la noción de dominación política de las relaciones entre Estados a las relaciones entre clases sociales [...]” (Williams 2003 [1976]: 159).

respuestas a las promesas fracasadas de desarrollismo y evolucionismo por parte de dicha cultura hegemónica-europea-capitalista. En este sentido, el planteamiento de Gilroy comparte una de las prerrogativas de la perspectiva decolonial: señalar las carencias y falencias del proyecto de la Modernidad¹⁰. La teoría decolonial del conocido proyecto Modernidad/Colonialidad se inscribe como parte del pensamiento crítico latinoamericano, y encuentra antecedentes e influencias diversas, desde Felipe Guamán Poma de Ayala (1536-1616) hasta Frantz Fanon¹¹. No obstante, la perspectiva decolonial presenta algunas problemáticas que sería preciso revisar, como la tendencia a interpretar “Europa” como elemento monolítico y unitario, a evaluar las producciones intelectuales privilegiando casi exclusivamente su contexto geográfico, a reducir la multiplicidad de las formas de dominación únicamente a un eurocentrismo de la colonialidad, o a instalar supuestas relaciones entre localización geográfica, ubicación histórica y enfoque epistemológico (sosteniendo, implícitamente, que el saber tiene “patria”).

En el contexto del Atlántico negro, Gilroy interpreta las identidades alejándose de la visión que las contempla como esencias fijas, enfatizando su carácter inacabado, mutable, poroso (la identidad es una búsqueda más que una certeza). La complejidad y diversidad de las “culturas expresivas negras” lleva a Gilroy a rechazar la idea de una *africanidad* intacta que actuaría a modo de alteridad en el desarrollo de una supuesta identidad originaria común. Construir identidad, por tanto, implica conjugar recursos subjetivos procedentes de tradiciones y grupos culturales diversos. Se construye identidad en los intersticios, ocupando el espacio entre dos “roles” aparentemente contradictorios o en especial conflicto.

La búsqueda de recursos para comprender la duplicidad que caracteriza su propia experiencia –la negritud vivida como parte de la sociedad británica contemporánea– determina la propuesta de Gilroy como un viaje intelectual por el Atlántico. La relación con el mar, “límite natural del espacio de las empresas humanas” y, por otra parte, “ámbito de lo imprevisible, de la anarquía”

¹⁰ Para una revisión crítica a algunas de estas problemáticas, véase el texto “Autopsia de una impostura intelectual” de Makaran y Gaussens (2020).

¹¹ Sobre Guamán Poma, véase la edición en dos tomos con un magnífico estudio introductorio de su *Nueva coronica y buen gobierno* realizada por Franklin Pease García (1980).

(Blumenberg 1995 [1979]: 15), se muestra particularmente importante en la configuración del Atlántico negro, que Gilroy trata de contraponer al nacionalismo implosivo que impregna gran parte de la historiografía inglesa¹². En esta construcción en torno a lo marítimo, la imagen de navíos en movimiento entre los espacios de Europa, América y África es fundamental en la configuración del Atlántico negro. Sistema microcultural, micropolítico y de hibridez lingüística, el navío es un símbolo organizador central y su importancia como canal de comunicación resulta decisiva. Elemento móvil e intersticial, representa espacios de mudanza entre lugares fijos y “proporciona un sentido diferente de dónde se podría pensar el inicio de la modernidad [...]” (Gilroy 1993: 17).¹³ Supone para este autor el primero de los *cronotopos* modernos, y de él se sirve para articular cuatro elementos: a) el concepto de *Middle Passage*, el “pasaje del medio”, trecho más largo y de mayor sufrimiento de la travesía del Atlántico realizada por los navíos que transportaron esclavos¹⁴; b) los proyectos de retorno a la tierra natal africana; c) la circulación de ideas y activistas; d) movimiento de artefactos culturales y políticos clave: panfletos, registros fonográficos, libros y coros.

Asimismo, Gilroy teje una constelación de relaciones, ideas y campos en torno al concepto de *diáspora*, indispensable para comprender las dinámicas política y ética de la historia incompleta de los afrodescendientes en el mundo moderno. La idea de diáspora le brinda “un medio heurístico de enfocar la relación entre identidad y no-identidad en la cultura política negra” (Gilroy 1993: 81).¹⁵ Esta perspectiva, además, le permite discutir críticamente la dinámica nacional de una parte del pensamiento cultural occidental, ofreciendo una alternativa al carácter

¹² En este punto conviene matizar que aquí tratamos de exponer la importancia del mar en la categoría Atlántico negro, no que este constituya su principal novedad. A diferencia de los imperios de tipo continental (como en el caso romano, tejido principalmente por relaciones “políticas”), el británico es justamente un imperio marítimo, vertebrado a través de una instrumentalización de la economía que históricamente ha derivado en culturas dominadoras y dominadas. A nuestro modo de ver, la fuerza del Atlántico negro como categoría analítica se juega en su capacidad para habilitar una lectura crítica sobre el comienzo y las causas de la Modernidad.

¹³ “it provides a different sense of where modernity might itself be thought to begin [...]”. La lectura del navío como sistema micropolítico, unidad cultural y espacio móvil entre lugares fijos plantea similitudes con lo que Hakim Bey (2014) propone como “zona temporalmente autónoma”.

¹⁴ Para Joan Dayan (1996), la falta de continuidad del *Middle Passage* en el mundo actual de esclavitud menos obvia, pero no por ello menos perniciosa, constituye uno de los puntos más débiles y críticos de la conceptualización propuesta por Gilroy.

¹⁵ “an heuristic means to focus on the relationship of identity and non-identity in black political culture”.

nacionalista que según el autor domina la crítica cultural (entendemos que británica).

La razón musical en el *Atlántico negro*

Para Gilroy, “la lección más importante que la música tiene aún para enseñarnos es que sus secretos íntimos y sus reglas étnicas pueden ser enseñadas y aprendidas” (1993: 109)¹⁶. Si consideramos que, con frecuencia, los géneros musicales afro-latinoamericanos son practicados por comunidades multirraciales en América Latina y el Caribe, la observación es totalmente pertinente.

La conceptualización del Atlántico negro pone de manifiesto la relevancia de la música entre los grupos sociales afrodescendientes, tanto desde el punto de vista de sus particularidades culturales como de su constitución como práctica emergente en los procesos culturales e identitarios. Gilroy destaca tres aspectos a examinar en relación con el lugar de la música en el Atlántico negro: a) la articulación de discursos por parte de los músicos que la producen o la han producido; b) el uso simbólico que le dan otros artistas y escritores negros; c) las relaciones sociales que han producido y reproducido una cultura expresiva única. Plantea un paralelismo entre las formas culturales negras pos-esclavitud y cuestiones que convergen en el estudio de las músicas negras y de las relaciones sociales que las constituyen. Esta significación de la expresión musical negra forma parte, para Gilroy, de lo que Bauman denomina la *contracultura* de la modernidad¹⁷.

Gilroy señala además dos cuestiones cuya consideración explica la decidida valorización de la música en la idea del Atlántico negro. Por un lado, lo indecible de la experiencia esclava (otra de las críticas de este autor al discurso de la Modernidad). Por otro lado, el hecho fundamental de que, aunque fueran indecibles, estos terrores no eran inexpresables. Lo inexpresable es justamente el aspecto sensible desde el que la música emerge como medio válido e históricamente legitimado para alimentar la esperanza de otros horizontes

¹⁶ “the most important lesson music still has to teach us is that its inner secrets and its ethnic rules can be taught and learned”.

¹⁷ El término *contracultura* presenta contextos de uso diversos en los escritos de Bauman; por ejemplo, en *Socialismo. La utopía activa* (2012), el socialismo es considerado la “contracultura del capitalismo”.

posibles. Su poder comunicativo es proporcional a las limitaciones expresivas de la lengua. La música es vital porque puede expresar allí donde las palabras no llegan¹⁸.

De la interpretación anterior puede deducirse, en primer lugar, la importancia de hacer música, bailar y cantar como prácticas que fomentan la cohesión y el espíritu de grupo para la construcción identitaria y de tejido social. Estas prácticas performáticas favorecen una autopercepción encaminada a configurar un mecanismo contra determinadas categorizaciones sociales racializadas (Ferreira 2008). Una segunda característica atiende a dichas prácticas como lugar de configuración de sentidos, comunicación e intercambio de experiencias y recuerdos que codifican las memorias en la corporeidad. En tercer lugar, hacer música, bailar y cantar representan una especie de medio de comunicación de lo indecible en los contextos esclavistas y pos-esclavistas, desde su configuración como prácticas “metaculturales” o de “disimulación”. En otras palabras, una forma de construir utopías performáticamente¹⁹.

Igualmente, el tema de la autenticidad o inautenticidad de la música negra adquiere particular importancia en relación con el mencionado concepto de *diáspora* y las problemáticas de su estudio. Se trata de una cuestión persistente, que según Gilroy ha de abordarse asumiendo su creciente complejidad, a medida que la cultura de masas va adquiriendo proporciones globales con la incorporación de nuevas herramientas tecnológicas. En este contexto, la ruptura de la unidad estilística y la fragmentación de la música negra en un número cada vez mayor de estilos, también adquieren relevancia en los discursos de los compositores. En este punto, Gilroy recuerda el conflicto Wynton Marsalis-Miles

¹⁸ Más allá de referencias explícitas a William Du Bois en el trabajo de Gilroy (por ejemplo, “the negro church antedates the negro home”, cit. en Gilroy 1993: 98) entre ambos autores existe una especial afinidad en la valoración del poder de la música para traducir esta experiencia de indecibilidad. En Du Bois, las canciones del pueblo negro, concretamente las *sorrow songs*, encarnan el grito y el llanto transfigurador del esclavo; emergen como espejos de los estados del alma, y constituyen “la más bella expresión de la experiencia humana nacida de este lado de los mares” (Du Bois 1999 [103]: 297).

¹⁹ La capacidad de la música para transportar al oyente o al intérprete a otro mundo posible, a un mundo mejor, celebrada, por ejemplo, en el lied *An die Musik* de Schubert, ha sido analizada por Ruth Levitas (2010), quien explora las diferentes formas en las que la música puede ser distintiva en su fuerza utópica, tratando de determinar qué la hace cualitativamente diferente de otras formas de expresión. Por su parte, Gilroy sugiere que la complejidad a la hora de concebir las utopías reside en su constante orientación a ir más allá de lo meramente lingüístico, lo textual, lo discursivo; y añade: “The invocation to utopia references what, following Seyla Benhabib's suggestive lead, I propose to call *the politics of transfiguration*” (Gilroy 1993: 37; el subrayado es nuestro).

Davis (Gilroy 1993: 96-97). A través de una autenticidad en cierto modo racializada, finalmente, otras músicas (no pertenecientes en principio al canon) son aceptadas en el mercado global.

Tomaremos la oposición dialéctica Modernidad-Atlántico negro propuesta por Gilroy para sugerir una relación entre música y *locus* de enunciación. Si para la “modernidad” –la cultura hegemónica continuadora del proceso histórico colonial europeo– la obra es el espacio (la partitura, la representación gráfica de las ideas musicales), en el caso de las culturas musicales del Atlántico negro podemos decir que el espacio es la obra. La primera interpretación representa un universo determinado, definido. En cambio, la segunda atiende a interacciones sociales, improvisación y baile, se abre a la creación colaborativa, (in)determinada por el momento y los procesos de interacción entre los diferentes actores (músicos, bailarinas/es, público). Como algunos autores han puesto de manifiesto, entre ellos Ángel Quintero Rivera (2005), la improvisación es un fenómeno de comunicación esencial en la configuración de vínculos y espacios de relación en las culturas afro-latinoamericanas y caribeñas. Genera procesos irreversibles, relaciones de reciprocidad en las que “las individualidades no se diluyen en la colectividad, pero tienen sentido sólo en términos de ésta” (Quintero Rivera 2005: 215)²⁰. Esta lectura se puede conectar con la importancia que le concede Gilroy a la improvisación en el Atlántico negro y a los planteamientos de intelectuales afro como Leroi Jones (2013), del que retoma el abordaje de la música como modelo de *mismidad mutable*²¹.

A nuestro modo de ver, la interpretación de la música como *mismidad mutable* se encuentra formulada en términos más precisos en Luis Ferreira (2005; 2008), quien ha trazado conexiones entre la estructura de algunos sistemas musicales del Atlántico negro y el *ethos* colectivo entendido como expresión particular de una sensibilidad común. A partir del análisis de la música de los tambores de candombe afrouruguayo, y de la operatividad de los patrones de clave como mapas orientadores y signos de marcación identitaria, Ferreira sostiene que una común sensibilidad polirrítmica, manifestada en múltiples formas particulares,

²⁰ Esta lectura sobre el carácter comunicativo de la improvisación en el ámbito artístico tiene antecedentes en Balogun (1982: 32- 77). Agradecemos a Luis Ferreira la recomendación de este texto.

²¹ “Following the lead established long ago by Leroi Jones, I believe it is possible to approach the Music as a *changing* rather than an unchanging same” (Gilroy 1993: 101).

evidencia “la centralidad de la música en la idea de un Atlántico negro” (2005: 16).

Africanidad, africanía y africanismo

Una vez expuesta la idea del Atlántico negro y el lugar central que en ella ocupa la música, a continuación, propondremos algunas relaciones con la presencia de *africanismos* en el ámbito de las investigaciones antropológicas sobre las culturas negras. La detección de *africanismos* se encuentra inicialmente en el trabajo de Melville Herskovits (1941), y tiene continuidad en los trabajos realizados por Roger Bastide (1971). Posteriormente, es retomada por Joseph Holloway (1990) y, en el ámbito musical, por Portia Maultsby (1990), quien propone una lectura de las tradiciones musicales negras como “totalidad unificada”. Desde una perspectiva histórica, Lovejoy (1997) considera que es posible detectar “africanismos” que vinculan las culturas y pueblos de descendencia africana a un fondo originario común, no obstante, se trata de elementos inconcretos²².

El etnomusicólogo congoleño Kazadi wa Mukuna (1994) critica la idea de una pervivencia de la cultura africana sostenida por sí misma a través de principios inconscientes. A este respecto, condiciona la continuidad del legado cultural africano a la refuncionalización en las nuevas condiciones materiales de existencia de los individuos africanos y sus descendientes. Su idea de africanismo es la de un fundamento conceptual, no material, que se patentiza en la articulación e hibridación de las prácticas culturales de los afrodescendientes en América Latina.

Por otro lado, la idea de transculturación propuesta por el etnólogo Fernando Ortiz en 1940, le permite introducir la idea de *africanía* en su interpretación de la música popular cubana. Por su parte, Jaime Arocha (2002) distingue entre *africanidad* y *africanía*. El concepto de africanía en este autor atiende a la reconstrucción de la memoria en América a partir de recuerdos de africanidad, y

²² Las ideas y autores aquí expuestos representan una síntesis de las lecturas trabajadas en el marco del Curso “Músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y religiosidad”, coordinado por el profesor Luis Ferreira (CLACSO, 2023). El debate en torno a estos conceptos es desde luego más complejo y polifónico. El presente trabajo constituye un primer acercamiento a posibles relaciones entre africanismos y prácticas musicales en la configuración del Atlántico negro.

tiene que ver también con el proceso de construcción identitaria que fueron modelando los afrodescendientes para luchar frente a su esclavización. Su argumento contempla la idea de principios gramaticales pan-africanos generales y, al mismo tiempo, incluye substratos de formas culturales africanas particulares.

En síntesis, reconocemos dos hermenéuticas principales sobre el africanismo. Una subraya el acervo de repertorios culturales y aspectos históricos diversos en una constelación de sub-culturas compartidas. Otra trata de hallar los elementos africanos en la constante transformación de lo “afro-americano”, “americano”, “latinoamericano” y “caribeño”. La principal distinción entre estas dos hermenéuticas reside, a nuestro modo de ver, en una articulación de tiempo y narrativa en direcciones opuestas: mientras que una enfatiza la conservación de vínculos (¿tradiciones?) con la tierra madre, la otra destaca el nacimiento de nuevas culturas²³.

Volvamos en este punto a la idea del Atlántico negro para bosquejar posibles conexiones con las lecturas expuestas sobre el concepto de africanismo. Podemos interpretar dicha idea como cercana a la segunda tendencia, ya que concibe la música negra como un proceso configurado de manera transnacional producto de la modernidad, subrayando así el nacimiento y circulación de una nueva cultura musical africana basada en la hibridación de elementos. Esta lectura permite una comprensión de los cambios históricos sin sujetarse a consideraciones nacionales. Por otro lado, es preciso señalar críticamente la perspectiva de Gilroy dada la poca entidad que le confiere a la acción del poder y a las asimetrías que se reproducen en el marco de los nuevos territorios caribeños negros y africanos. En cualquier caso, se pone de manifiesto la utilidad del Atlántico negro como categoría a la hora de abordar los procesos de intercambio entre África, América y el Caribe, tal y como se evidencia en los diversos géneros y prácticas musicales. Nos referiremos seguidamente a algunos de estos procesos y prácticas a partir del film *Salto al Atlántico*.

²³ En este sentido, al proponer un modelo de desarrollo histórico de la música afroamericana que aboga por una continuidad entre las culturas africanas y las de América, Du Bois estaría más cerca de la primera tendencia. Asimismo, esta cuestión ha sido abordada por investigadores y musicólogos africanos como el ghanés J. H. Kwabena Nketia (véase, por ejemplo, *The Music of Africa*, de 1974).

Salto al Atlántico (1988)

El documental *Salto al Atlántico*, dirigido por María Eugenia Esparragoza y basado en una investigación de Jesús García, rastrea las similitudes entre una comunidad afro-venezolana en Barlovento (Estado de Miranda, Venezuela) y el centro de África, más concretamente varias poblaciones de la Cuenca del Río Congo. En el film podemos apreciar una continuidad cultural a través de aspectos característicos de ambos lugares, como algunos instrumentos musicales, danzas, vestimenta ritual y gastronomía. Esto nos permite repensar los recursos procedentes de la africanía como acervo común reconfigurado en las comunidades afro-latinoamericanas y caribeñas. La obra de Esparragoza no sólo se enfoca en una etnografía visual, sino que además abre un espacio para la reflexión sobre los procesos históricos de la diáspora africana y la resistencia cultural en América Latina.

La noción de *habitus* de Bourdieu puede ayudarnos a comprender cómo estas prácticas culturales han sido absorbidas, transformadas y transmitidas a lo largo de generaciones, adaptándose a nuevas realidades y conservando elementos esenciales de la tradición africana. El *habitus* se refiere al sistema de disposiciones y prácticas que se desarrollan a lo largo de la vida de un individuo como resultado de la interacción con el contexto social y cultural en el que se vive. En el caso de las comunidades afro-venezolanas, el *habitus* está determinado por la herencia africana transmitida generacionalmente, aunque reconfigurada por las nuevas realidades del contexto venezolano. Así, en *Salto al Atlántico* el uso del tambor y las danzas rituales son expresiones de este *habitus* colectivo. Aunque las técnicas y las formas de ejecución han evolucionado, la base cultural sigue siendo africana y se mantiene viva a través de la transmisión de saberes, en un proceso que puede considerarse tanto de resistencia como de adaptación.

El concepto gramsciano de *hegemonía* ofrece un marco teórico para entender las dinámicas de poder cultural que subyacen en este proceso. Según Gramsci, la hegemonía implica el control cultural asimilando como universales ciertos valores, creencias y prácticas propias de la clase dominante. En el caso de las comunidades afrodescendientes en Venezuela, la hegemonía cultural ha estado

marcada por la imposición de valores mestizos y europeos, que han intentado borrar o subordinar las identidades africanas. Sin embargo, *Salto al Atlántico* demuestra que las comunidades afro-venezolanas han resistido esta hegemonía cultural a través de la preservación de sus prácticas musicales, especialmente el tambor, y de otras tradiciones como la danza y la vestimenta ritual. La resistencia cultural se manifiesta en la reconfiguración de estos elementos como símbolos de identidad y de lucha contra la asimilación cultural impuesta.

El tratamiento de las prácticas musicales presentadas en *Salto al Atlántico* es similar al que Gilroy plantea en su trabajo conceptual sobre el Atlántico negro. El estudio de las culturas musicales negras en diferentes latitudes evidencia la existencia de marcadores comunes. Entre ellos, la sensibilidad polirrítmica supone una portación de saberes y, por otro lado, una encarnación de habilidades que abona un camino de trabajo en la búsqueda de africanismos desde la antropología musical. Como hemos visto, para Gilroy, el Atlántico negro no es sólo un contexto geográfico, sino un espacio transnacional que conecta a las comunidades afrodescendientes a través de la historia común de la esclavitud y la diáspora. Este concepto subraya cómo las culturas negras han sido forjadas a lo largo de los siglos a través de una experiencia compartida de desplazamiento, opresión y resistencia. En el caso de *Salto al Atlántico*, el Atlántico negro se manifiesta a través de las similitudes culturales entre las comunidades de Barlovento y las poblaciones de la cuenca del Río Congo. Las formas de percusión, las danzas y los rituales asociados al tambor revelan una herencia cultural común que trasciende las fronteras geográficas y políticas. Aunque las comunidades afrovenezolanas se encuentran distantes de África, las conexiones culturales siguen siendo evidentes. Esto reafirma la idea de Gilroy de que la diáspora africana no está formada por fragmentos culturales dispersos, sino por una red transatlántica de identidades y prácticas que se entrelazan a través del tiempo.

La propuesta documental de Esparragoza pone de manifiesto la extraordinaria riqueza de ritmos y danzas a través de una auténtica cultura musical del tambor, instrumento que aparece en diversas formas, tamaños y funciones festivas y rituales. En lo relativo a las diferencias, hallamos matices distintivos en las vestimentas empleadas en los bailes y, de particular interés musicológico, en las

técnicas de ejecución de la percusión: mientras en las culturas musicales del Congo, el músico emplea una mano y una clave, en Venezuela se emplean dos claves para hacer sonar algunos instrumentos²⁴.

La práctica del tambor ocupa un lugar central en el documental. El tambor es tanto un instrumento musical como un vehículo de resistencia cultural. En las comunidades afrovenezolanas de Barlovento tiene una función ritual y festiva que va más allá de la mera expresión artística. Es un medio para conectar con la memoria histórica, para afirmar la identidad afrovenezolana frente a las imposiciones de la cultura dominante, y para mantener viva la conexión con África. El documental destaca cómo, a pesar de las transformaciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo, la práctica del tambor sigue siendo un medio de resistencia y supervivencia. Las diferencias en las técnicas de ejecución del tambor, mencionadas previamente, demuestran que a pesar de las adaptaciones se conserva una práctica común, lo que subraya la existencia de una memoria cultural transmitida a través de los océanos y los siglos. En este sentido, el tambor actúa como un puente entre África y América, vinculando a las comunidades negras a través de su resonancia en las festividades, rituales y celebraciones.

En definitiva, *Salto al Atlántico* ofrece una visión profunda de las conexiones culturales entre las comunidades afrovenezolanas y africanas, y revela cómo la diáspora africana ha dado lugar a una reconfiguración cultural que se mantiene viva en las prácticas cotidianas de las comunidades afrodescendientes. Al incorporar las teorías de Bourdieu, Gramsci y Gilroy, el documental revela la continuidad cultural y las formas de resistencia frente a la hegemonía cultural, destacando el papel del tambor como un medio fundamental de afirmación identitaria. De este modo, *Salto al Atlántico* se convierte en un testimonio de la riqueza cultural afrodescendiente y de la importancia de la memoria histórica en la construcción de la identidad.

²⁴ Pueden apreciarse ambas técnicas de ejecución, por ejemplo, entre los min. 12:19 y 12:25 (Congo), y 19:15 y 19:37 (Venezuela) del film, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=EW_Cc9hjqFs

A modo de conclusión

Los debates y estudios analizados ponen de relieve la necesidad de ampliar la noción del Atlántico negro más allá de sus fronteras geográficas, lingüísticas y culturales originales para lograr una comprensión más global de su impacto en la conformación de las sociedades actuales. Asimismo, se destaca la importancia de adoptar un enfoque más inclusivo y diverso respecto de este concepto, enriquecer los debates teóricos sin dejar de lado las trayectorias vitales y las prácticas, fomentar e impulsar los intercambios y los análisis comparativos transnacionales en lugar de privilegiar propuestas estrictamente locales o nacionales, y favorecer la necesaria conciencia política de las consecuencias actuales de la trata de esclavos en el Atlántico. A este respecto, no debemos soslayar que las migraciones son fenómenos decisivos en la composición de un mundo globalizado donde, al mismo tiempo que se favorece la libre circulación de capitales, se incrementa el control sobre el movimiento de personas, especialmente de aquellas que proceden de determinadas latitudes. En este sentido, el tráfico de personas y las migraciones forzadas son, entre otros muchos factores, productos inequívocos de las condiciones económicas, sociales y políticas.

La idea del *Atlántico negro* de Paul Gilroy puede comprenderse como un intento por trascender las particularidades nacionales y desarrollar un modelo rizomático de interpretación de las culturas expresivas negras²⁵. La adopción del concepto-metáfora-imagen del navío como unidad de análisis, le permite desarrollar una perspectiva transnacional e intercultural. Sin embargo, el énfasis excesivo en este enfoque termina por constituir una de las críticas a su propuesta, por el potencial riesgo de perder el enfoque local a la hora de analizar culturas, prácticas y vivencias.

La música juega un papel fundamental como fenómeno expresivo en las poéticas identitarias afro-latinoamericanas y caribeñas, donde las prácticas musicales, relacionadas con formas racializadas de subjetividad, se han venido configurando como formas de resistencia o de confrontación frente a la hegemonía cultural. En cierto modo, la música representa una brújula, un espejo

²⁵ El propio Gilroy emplea el término *rizoma* propuesto por Deleuze y Guattari, y también el de *fractal*, tratando de imprimir a la idea del *Atlántico negro* una estructura de multiplicidades enraizadas sin subordinación jerárquica.

y una lámpara en los procesos de lucha y de búsqueda de africanismos y recursos ancestrales. Es precisamente esta razón musical la que, entre otros elementos, permite articular un acervo común de especial riqueza e interés en la interpretación de la africanía como un proyecto cultural, histórico y político de carácter decididamente comunitario.

A partir del recorrido trazado observamos, una vez más, que todo proceso de reflexión e investigación activa ineludiblemente mecanismos de traducción de prácticas y saberes. Por ello conviene revisar siempre el lugar de enunciación, como una sana costumbre metodológica. En otras palabras, asumir el reto constante de la producción epistemológica como enunciación situada: ¿Desde dónde hablamos? ¿Para quién o quiénes? ¿Quiénes queremos que nos escuchen? En este sentido, en lo que atañe a este campo de estudio, urge desarrollar una etnomusicología comprometida con los múltiples desafíos actuales, que dé lugar a otras experiencias sonoras y problemáticas invisibilizadas. En la noble causa de la lucha por un mundo más justo, sigue intacto el poder de la práctica musical como forma de construir utopías performáticamente. En el plano discursivo, es preciso des-colonizar, des-naturalizar y des-montar las interpretaciones eurocéntricas de *arte*, *cultura* y *música*, abogando por el diálogo de saberes, el multilateralismo del conocimiento, la reflexión como valor universal y el mestizaje de repertorios y tradiciones intelectuales.

Bibliografía

- Anderson Perry. 1976-1977. "The Antinomies of Antonio Gramsci". *New Left Review* 100: 5-80.
- Arocha, Jaime. 2002. "Africanía y globalización disidente en Bogotá". En *La Universidad piensa la paz: Obstáculos y posibilidades*, Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo (comps.), 51-76. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Balogun, Ola. 1982. "Forma y expresión en las artes africanas". En *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, 32-77. Barcelona: Serbal/UNESCO.
- Bastide, Roger. 1971. *African Civilizations in the New World*. London: C. Hurst.

- Bauman, Zygmunt. 2012. *Socialismo. La utopía activa*. Traducción de Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bey, Hakim. 2014. *TAZ. Zona temporalmente autónoma*. Traducción de Valentina Maio. Madrid: Enclave de Libros.
- Blumenberg, Hans. 1995 [1979]. *Naufragio con espectador*. Traducción de Jorge Vigil. Madrid: Visor.
- Bourdieu, Pierre. 2000 [1987]. *Cosas dichas*. Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Comaroff, Jean y Comaroff, John. 1991. *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Vol. 1. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Crehan, Kate. 2004 [2002]. *Gramsci. Cultura y antropología*. Traducción de María José Aubet Semmler. Barcelona: Bellaterra.
- Dayan, Joan. 1996. "Paul Gilroy's Slaves, Ships, and Routes: The Middle Passage as Metaphor". *Research in African Literatures*, 27(4): 7-14.
- Du Bois, William Edward B. 1999 [1903]. *As almas da gente negra [The Souls of Black Folk]*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- Evans, Lucy. 2009. "The Black Atlantic: Exploring Gilroy's Legacy". *Atlantic Studies*, 6(2): 255-268.
- Fanon, Frantz. 2009 [1952]. *Piel negra máscaras blancas*. Traducción de Ana Useros Martín. Madrid: Akal.
- Ferreira, Luis. 2008. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales". En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*, (ed.) Gladys Lechinim. *Herencia, presencia y visiones del otro*, 225-250. Córdoba: CLACSO-CEA/UNC.
- Ferreira, Luis. 2005. "Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro" [Primera parte - sistemas]. En *Anales del VI Congreso de la IASPM-AL*, Buenos Aires.
- Geertz, Clifford. 2002 [2000]. *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Traducción de Nicolás Sánchez Durá y Gloria Llorens. Barcelona: Paidós.

- Gikandi, Simon. 1996. "Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity". En *Research in African Literatures*. Special issue on the "Black Atlantic", ed. Simon Gikandi, 27(4): 1-6.
- Gilroy, Paul. 2010. *Darker than Blue. On the Moral Economy of Black Atlantic Culture*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London-New York: Verso.
- Gramsci, Antonio. 2013. *Antología*. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. Madrid: Akal.
- Grosfoguel, Ramón. 2007. "The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economical Paradigms". *Cultural Studies* 21(2/3): 203-246.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. 1980 [ca. 1615]. *Nueva coronica y buen gobierno*. Estudio introductorio de Franklin Pease García. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Herskovits, Melville J. 1941. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Brothers.
- Hill Jr., Edwin C. 2013. *Black Soundscapes White Stages. The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Holloway, Joseph E. (ed.). 1990. *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jones, Leroi. 2013. *Black music. Free jazz y conciencia negra*. Traducción de Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra.
- Levitas, Ruth. "In eine bess're Welt entrückt: Reflections on Music and Utopia". *Utopian Studies*, 21(2): 215-231.
- Lovejoy, Paul E. 1997. "The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery". *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation* (Toronto: York University), 2(1): 1-21.
- Makaran, Gaya y Gaussens, Pierre. 2020. "Autopsia de una impostura intelectual". En *Piel blanca. Máscaras negras. Crítica de la razón decolonial*, coord. Gaya Makaran y Pierre Gaussens, 9-41. México D. F.: Bajo Tierra A.C.

- y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2008. *Against War: Views from the Underside of Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
- Maultsby, Portia. 1990. "Africanism in African-American Music". En *Africanisms in American Culture*, ed. Joseph E. Holloway, 185-210. Bloomington: Indiana University Press.
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Translated by Steven Corcoran. Durham: Duke University Press.
- Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Translated by Laurent Dubois. Durham: Duke University Press.
- Meillassoux, Claude. 2016 [1988]. *Antropología de la esclavitud. El vientre de hierro y dinero*. Traducción de Rafael Molina. México D. F.: Siglo XXI.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mosley, Albert. 2007. "The Moral Significance of the Music of the Black Atlantic". *Philosophy East and West* (University of Hawai'i Press), 57(3): 345-356.
- Mukuna, Kazadi Wa. 1994. "Ethnomusicology and the study of Africanisms in the music of Latin America", en I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Nketia, Kwabena J. H. 1974. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company.
- Pearmain, Andrew. 2022. *Antonio Gramsci. Una biografía*. Traducción de Teresa Arijón. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Phiri, Aretha (ed.). 2024. *Reframing the Black Atlantic. African, Diasporic, Queer and Feminist Perspectives*. New York: Routledge.
- Quintero Rivera, Ángel. 2005. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas mulatas a la sociedad eurocéntrica convencional". En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Daniel Mato, 267-282. Buenos Aires: CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Semán, Pablo. 2016. "Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia". *Estudios Sociológicos*, XXXIV(100): 3-40.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), 271-313. Basingstoke: Macmillan Education.
- Williams, Raymond. 2003 [1976]. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Withmore, Aleysia K. 2020. *World Music and The Black Atlantic*. New York: Oxford University Press.

Relato de una doble dialéctica: Reflexiones etnográficas sobre performatividad en torno a los espacios y formatos de celebración para las danzas *halay* o *govend* en la provincia de Şanlıurfa, Turquía

SARA ISLÁN FERNÁNDEZ

2024. *Cuadernos de Etnomusicología* N°19

Palabras clave: *Govend, halay*, danzas tradicionales, danzas comunitarias, performatividad.

Keywords: *Govend, halay, folk dances, communitarian dances, performativity.*

Cita recomendada:

Islán Fernández, Sara. 2024. "Relato de una doble dialéctica: Reflexiones etnográficas sobre performatividad en torno a los espacios y formatos de celebración para las danzas *halay* o *govend* en la provincia de Şanlıurfa, Turquía". *Cuadernos de Etnomusicología* N°19. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention

the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Relato de una doble dialéctica: Reflexiones etnográficas sobre performatividad en torno a los espacios y formatos de celebración para las danzas *halay* o *govend* en la provincia de Şanlıurfa, Turquía

Sara Islán Fernández

Resumen

El “halay” en turco o “govend” en kurdo es un género coreográfico tradicional extendido especialmente en Mesopotamia y el sudeste de Turquía. El estudio de los espacios y tiempos en los que se despliega hoy en día la práctica ritual de estas danzas comunitarias y las transformaciones que estos han sufrido en las últimas décadas del siglo XX y los inicios del siglo XXI es fundamental para comprender la características y consecuencias de la adaptación de estos sistemas de movimiento y música a los cambios en el espacio performativo, permitiéndonos afinar lo que sabemos acerca de estas danzas y su importancia social, además de los factores de variabilidad que pueden influir en ella.

Este estudio, resultado de más de una década de trabajo de campo continuado en la región de Urfa, Turquía, entre el año 2011 y el año 2022, proporciona una descripción detallada del contexto espacial y social de las danzas *govend*, así como de los espacios de exclusión en los que esta está prohibida, y examina las razones de esto desde las categorías vernáculas del *düğün* o *dawet* y del *mevlit*. Estas revelan cómo los practicantes organizan el contexto social y espacial de estas danzas, así como el devenir del valor y significado de estas danzas dentro de la comunidad, y establece así una base para el análisis de sus cualidades performativas y su simbolismo.

Palabras clave: *Govend*, *halay*, danzas tradicionales, danzas comunitarias, performatividad.

Abstract

Halay in Turkish, or govend in Kurdish, is a traditional choreographic genre widely practiced, especially in Mesopotamia and southeastern Turkey. Studying the spaces and times in which the ritual practice of these communal dances unfolds today, and the transformations these have undergone over the last decades of

the 20th century and the early 21st century, is essential to understanding the characteristics and consequences of adapting these systems of movement and music to changes in performative spaces. This allows us to refine our knowledge of these dances, their social significance, and the variability factors that may influence them.

This study, the result of over a decade of continuous fieldwork in the Urfa region of Turkey between 2011 and 2022, provides a detailed description of the spatial and social context of govend dances, as well as the exclusionary spaces where they are prohibited. It examines the reasons for this prohibition through vernacular categories such as düğün or dawet and mevlit. These categories reveal how practitioners organize the social and spatial context of these dances, the shifting value and meaning of these dances within the community and establish a foundation for analyzing their performative qualities and symbolism.

Key words: *Govend, halay, folk dances, communitarian dances, performativity.*

Introducción

En el sudeste de Turquía las celebraciones comunitarias en torno a ritos de paso conforman el núcleo de la vida social y consisten fundamentalmente en la interpretación de danzas grupales pertenecientes a un género coreográfico tradicional llamado “halay” en turco y “govend”¹ en kurdo. Este se practica particularmente en Mesopotamia y, en general, en todo el sudeste de Turquía y está emparentado con las danzas *dabke*, entre otras. Su práctica conlleva el conocimiento de un repertorio de coreografías de relativa sencillez que se bailan en grupo formando cadenas humanas que configuran círculos o espirales. Cada una de las danzas del repertorio consiste en una pequeña coreografía cíclica que los participantes de la cadena o fila deben interpretar simultáneamente y que atraviesa periodos de mayor y menor intensidad en comunicación con el dúo del

¹ Usaré ambos términos de manera indistinta para referirme al mismo género de danza.

*davul*² y la *zurna*³, responsables del acompañamiento musical. El repertorio de danzas varía de una región a otra y se ha transformado a través del tiempo. Este estudio se basa en una variante en particular, el conjunto de repertorios practicados en la región de Şanlıurfa (denominada localmente Urfa), pero se propone acercarse a él desde el análisis de los distintos tipos de celebraciones comunitarias y los espacios que las acogen.



Figura 1: La *zurna* del músico de bodas Hasan Çiçek

En el estudio de la danza y su música, la comprensión de los espacios performativos, los tiempos de la performatividad y sus transformaciones es fundamental y arroja luz sobre aspectos como sus características formales, los índices de variabilidad que les afectan, y las negociaciones que giran en torno a su significado social. A partir de la obra de Lefebvre (Lefebvre 1991) podemos pensar el espacio como un producto social en transformación, fruto de las interacciones humanas, las prácticas culturales y las estructuras de poder. El

² El *davul* (tr.) o *def* (kr. de la región de Urfa), también llamado *duhol* (kr. estándar), es un membráfono percutido cilíndrico de doble membrana. Este instrumento recibe en turco también el nombre de “*asma davul*” debido al hecho de que se toca colgándolo con una cinta de uno de los hombros. Esto provoca una ligera inclinación de la caja, quedando una de las membranas entornada ligeramente hacia arriba y otra hacia abajo. La membrana superior se golpeará con una maza, *tokmak* (tr.), *holik* (kr.), y la otra, con una varilla llamada *çubuk* (tr.), *şivvik* (kr.).

³ La *zurna* (tr.) o *zırne* (kr.) es un instrumento de viento de lengüeta doble de la familia del oboe emparentado con la dulzaina y la chirimía de la península ibérica. Es un instrumento presente en casi cada pueblo de Turquía y siempre vinculado a la música de danza de las celebraciones comunitarias.

espacio adquiere así significado, entre otros, a través de la práctica ritual, la cual, según Victor Turner define y erige los espacios liminales, definidos como espacios al margen, destinados a la transformación social y la renegociación de sus sistemas de significado (Turner 1986: 25). Entendida como el uso estructurado y contextualizado del lenguaje coréutico, la danza tiene cualidades performativas, pues es un material en el que se inscriben y actualizan ciertos contenidos o conocimiento relacionados con los valores e ideologías de sus usuarios. Así, las danzas son, en palabras de Diane Taylor, actos de transferencia, prácticas discretas, capaces de transmitir el “saber social, la memoria y un sentido de identidad” a través de un comportamiento reiterado (Taylor 2003: 2). En este contexto ritual, las danzas poseen un potencial performativo relacionado con el espacio. Las danzas ayudan a compartimentar y construir el espacio, y desde él renegocian sus significados. Este texto tiene como objetivo acercarnos a los espacios liminales que acogen en la actualidad la práctica de estas danzas rituales con el objetivo de posibilitar una mejor comprensión de estas mismas, su devenir y su significado. Estos espacios revelarán que la práctica actual de estas danzas en el contexto ritual se encuentra inmersa en una doble dialéctica que pone en juego una compleja semántica en negociación.



Figura 2: Fila de *halay* con *davulcu* y *zurnaci* en una boda rural en la región de Bozova, Urfa. 2016.

La tarea que me propongo tiene complicaciones añadidas resultado de una serie de factores que históricamente han dificultado la investigación en este terreno. Martin Greve (2022) hace una interesante relación de ellos en un artículo que, aunque dedicado a las complicaciones que presenta el estudio de las músicas de Dersim, una región anatólia algo más al norte de Urfa, contempla circunstancias que han afectado a un espectro regional de músicas mucho más extenso. Por ejemplo, Greve denuncia la falta de aproximaciones históricas de calidad e independientes y subraya el papel de la “ingeniería demográfica” del gobierno tanto otomano como turco, que ha provocado “tensiones sociales y violencia”⁴. Esto ha fomentado una situación de gran dificultad tanto en la política como desde el punto de vista de la seguridad, lo que ha desalentado la realización de trabajo de campo en estas regiones. Tal y como denuncia Greve, la falta de fuentes⁵ es un lastre insalvable que ha frenado toda investigación histórica en música o danza en la zona (Greve 2022: 142-3). Esto deja a esta investigación, así como a todas aquellas que se proponen trabajar sobre las músicas y danzas del sudeste de Anatolia, la carga de una gran responsabilidad y la promesa de un trabajo difícil, además de un gran vacío bibliográfico. Una de mis intenciones aquí es la de aportar elementos que ayuden a compensar dicho vacío, aún más flagrante en lengua castellana.

En efecto, la etnocoreología no ha terminado de llegar a los estudios anatólios. Para encontrar el único análisis de las danzas *govend* desde una perspectiva cercana a la teoría de la performance hay que dirigirse al trabajo de la etnocoreóloga turca Sevi Bayraktar⁶. Ella concentra su estudio en los fenómenos de recontextualización de estas danzas de origen rural en el terreno urbano y en

⁴ Con la fundación de la República Turca, se decide definir la identidad nacional recurriendo a una etnicidad particular, la turca, y una religión, la musulmana suní. Esto abrió la puerta a episodios violentos contra otras minorías en distintos momentos del siglo veinte.

⁵ Y de trabajo de campo etnográfico, añadiría yo

⁶ Más allá de Bayraktar y fuera del campo de las danzas *govend*, la otra gran figura de la etnocoreología anatólia es Gonca Girgin, profesora en el conservatorio de la Universidad Técnica de Estambul. Su libro “9/8 Roman Dansı” (“9/8 Danza roma”), publicado en 2015, es el primer texto académico sobre esta danza “gitana” del oeste de Turquía, que se desarrolla sobre una estructura *aksak* en 9 tiempos. Girgin también se acerca a su objeto de estudio a través de la teoría de la performance, desde una conceptualización del cuerpo y la danza como terrenos de impregnación en los que se inscriben, construyen y reproducen identidades y cultura. Su trabajo, además, representa un buen ejemplo de cómo analizar cuestiones de construcción identitaria desde la danza, mediante el análisis de la creación de identidades coreográficas. Girgin describe la edificación de esta tradición particular de danza roma en torno a la adopción e imitación de otras tradiciones de danza locales y su reinterpretación a través del uso de la improvisación.

sus nuevos usos, relacionados con movimientos de resistencia política y celebraciones relacionadas con el movimiento kurdo (por ejemplo, el Newroz). En ellos la danza tiene otro significado y otras dimensiones que Bayraktar analiza en sus trabajos (Bayraktar 2022, 2020). En el contexto político, las danzas se practican en lo que Nahachewsky ha llamado una “tercera existencia” (Nahachewsky 2001), un tipo de *revival* (Bithell y Hill 2014) que negocia los significados de ese acto de compartir que es la danza comunitaria (Bayraktar 2022). Sin embargo, el trabajo de Bayraktar se queda parcialmente falto de contexto cuando se comprueba la inexistencia de análisis centrados en el uso comunitario ritual del *govend*, aún vivo y activo en las zonas rurales y sus diásporas urbanas en el sudeste de Turquía. Es decir, falta comprender estas danzas en su práctica previa a su recontextualización en el marco de los movimientos políticos kurdos o, en palabras de Nahachewsky, en su “primera existencia” (Nahachewsky 2005). El presente texto pretende contribuir a esta tarea.

Como consecuencia de la falta de datos históricos y estudios preliminares, la principal fuente de este estudio es mi trabajo de campo, llevado a cabo entre 2011 y 2022, y en el que tomo como referencia un gran conjunto de familias mayoritariamente kurdas de la región de Bozova, al norte de Urfa, que viven entre el campo y la ciudad. La metodología está orientada a comprender esta práctica dancística desde las categorías vernáculas en el modo en el que estas se me han presentado durante el trabajo de campo y a través de la particular ventana desde la que yo he podido mirar. Para ello he escogido dos caminos fundamentales. Por una parte, la observación detallada y participante de manifestaciones musicales y de danza de esta tradición. Por otra, la escucha e interpretación de los discursos que la comunidad (o comunidades) de usuarios genera alrededor de estas prácticas y repertorios desde una perspectiva etnográfica.

La elección de la ciudad de Urfa se debe a que allí la tradición del *davul* y la *zurna* sigue realmente viva y accesible, y con ella la práctica de las danzas comunitarias. En la ciudad y su región la mayoría de las personas son usuarias “nativas” de este repertorio (lo han aprendido en el seno de su comunidad familiar). Todo el ámbito rural en Urfa, habitado hoy fundamentalmente por

comunidades kurdas en el norte y este y árabes y turcas en el sur y oeste, acoge diariamente celebraciones protagonizadas por estas danzas comunitarias. Teniendo en cuenta que la convivencia de una pareja fuera del matrimonio es algo inaceptable en estas comunidades y que la población joven es muy abundante, las bodas están a la orden del día y en las estaciones templadas es difícil que pasen dos semanas sin deber asistir a una. Los habitantes de esta región, como ocurre con gran parte del medio rural en el sudeste del país (Sağlam 2006: 39), se han visto forzados a migrar parcial o totalmente a la ciudad durante los últimos 40 años. Esto es debido, fundamentalmente, a la crisis económica que azota particularmente al medio rural, a la inseguridad y a la construcción de la presa de Atatürk, que causó la migración forzosa de miles de personas en los años 90. Como consecuencia de ello las celebraciones comunitarias también han transitado adaptándose a nuevos contextos, generando nuevos espacios liminales y adoptando distintos formatos. Elaboro a continuación un análisis detallado de las categorías vernáculas que se refieren a los espacios y tiempos rituales dentro de esta tradición (así como a sus espacios de exclusión), que servirá como base a la comprensión de su devenir en las últimas décadas.

Punto de partida: el concepto de *düğün* o *dawet*

Un concepto inicial fundamental es el de *düğün* (tr.⁷) o *dawet* (kr.⁸). Este se usa en dos sentidos: en primer lugar, *sensu lato*, para designar cualquier celebración comunitaria en la que el *davul*, la *zurna* y el *halay* estén implicados. En este sentido, un *düğün* puede tomar la forma de una fiesta de compromiso, una noche de la henna o una boda, festividades que describo más adelante y que incluyen invariablemente danza *halay*. En Urfa, en general, el único momento en que la mayoría de las personas bailan es durante estas celebraciones, ligadas a los ritos de paso. Otros ritos de paso en los que puede tener lugar la práctica del *halay* son la fiesta de circuncisión, una graduación o una reunión para despedir a alguien que se va al servicio militar. En este estudio me centraré en los ritos

⁷ Abreviatura de “lengua turca”.

⁸ Abreviatura de “lengua kurda” o “kurmanyi”.

relacionados con el matrimonio, en los que la danza tiene una importancia central. En segundo lugar, *sensu stricto*, las palabras *düğün* o *dawet* también se usan metonímicamente para referirse a la celebración principal del rito matrimonial: la fiesta en la que culmina la celebración del matrimonio.

El *düğün* es, pues, un espacio liminal de socialización cargado de una importancia vital para la convivencia y la continuidad de la comunidad. La diáspora urbana genera un nuevo formato para sus celebraciones: la boda urbana (*şehir düğünü*), que se alza como alternativa a la boda rural (*köy düğünü*). En las siguientes líneas me adentraré en el concepto de *düğün* en general, con el objetivo de hacer comprensibles sus etapas y distribución temporal. Más adelante me sumergiré en la complejidad de su múltiple distribución espacial.

Consideraciones etnográficas sobre el rito del matrimonio y sus tiempos

El rito del matrimonio es un largo proceso que se expande hoy en día en Urfa y su región en varias celebraciones diferentes (aunque no todas obligatorias) que podemos encontrar en formas similares en el resto del país y sus geografías vecinas. El primer paso es el de la pedida de mano (“kız istemek”, tr. o “keç xwestin”, kr.), con una ceremonia aledaña conocida como la promesa o compromiso matrimonial (“söz kesme”); ambas se realizan a nivel privado y con la participación de unos pocos representantes de la familia. Suele celebrarse una reunión doméstica donde la prometida prepara un café tradicional al novio⁹. Tras ello, se puede organizar un primer *düğün* (*sensu lato*) en el que se celebra el compromiso de la pareja (“nişan”, tr. y “nîşan”, kr.) y que suele preceder a la boda en meses o incluso años. Es tradición que la familia de la novia sea quien corra con los costes de esta fiesta y actúe como anfitriona. En las familias con mayor poder adquisitivo las fiestas de compromiso son tan fastuosas y concurridas como las bodas, y es difícil distinguirlas de estas¹⁰. Cuando se acerca la celebración final del matrimonio se convoca otra gran fiesta previa: la noche de

⁹ Este café, preparado a la turca (removiéndolo en un cazo al fuego y sin filtrar), es tradicionalmente salado. Esto representa un reto simbólico para el novio, quien demuestra al beberlo que está preparado para las vicisitudes matrimoniales.

¹⁰ Visualmente, la diferencia suele residir únicamente en el vestido de la novia, blanco en la boda, pero colorido en la celebración de compromiso.

la henna, *kına gecesi*, donde se quema el polvo de esta hoja seca para tatuar las manos o los dedos de los futuros casados y sus allegados (Yilmaz 2020).



Figura 3: Preparación de la henna en una celebración en Werdek, Bozova, septiembre de 2012.

Se cree que el color rojo de la henna simboliza la sangre y, por extensión, el sacrificio que demanda la unión que se va a producir. Ello convierte a la noche de la henna en un rito de paso que anuncia la llegada del matrimonio y hace efectiva la salida de la novia de la familia de su padre y su entrada y aceptación en la de su prometido. Este rito marca además su inmersión en la vida adulta:

El ritual tradicional de la noche de la henna, descrito por los invitados de manera eufemística como una despedida de la madre y de la infancia, era un ritual central que transmitía el orden patriarcal de la sociedad turca a través de la estructura social de la familia. La henna, como símbolo dominante (Turner 1967), no solo implica la transformación biológica de la novia de niña a mujer, sino que también establece a la novia como una “personalidad social”, con un rol específico definido por la comunidad moral de mujeres adultas de la que ella ha empezado a formar parte. (Üstüner, Ger y Holt 2000: 211. La traducción es mía)

Las mujeres de mi comunidad cuentan cómo su noche de la henna fue un evento que, al igual que su boda, habían esperado durante toda su vida. Un momento muy especial para el que muchas de ellas pasan años imaginando el vestido, la celebración, la música, etc. En una ocasión, al admirar el traje de una de ellas,

esta me explicó con orgullo que lo había diseñado ella misma y que se lo había hecho confeccionar a un conocido sastre de la ciudad.¹¹



Figura 4: Özge Yazar, de Bozova, en su noche de la henna, junto a su futuro marido, de Hatay. Agosto de 2015. Fotografía cedida por la propia Özge.

Esta constituye además una ceremonia con un número de invitados más reducido en la que las amigas más allegadas a la novia se involucran activamente junto con las mujeres mayores de la comunidad. Una de estas últimas es elegida para “quemar” la henna y extenderla sobre las palmas de las manos de la novia, y del novio si este participa. El olor inconfundible de la henna quemada, el sonido incesante de la música, cantos de mujeres que se apagan y vuelven a alzarse y el indispensable *zılgıt*¹² transforman esta vibrante ceremonia

¹¹ En Urfa aún existe la costumbre extendida de fabricarse la ropa a medida, sobre todo aquella que se va a lucir en ocasiones especiales. Los sastres proliferan y sus servicios no son muy costosos.

¹² Grito característico, conocido en castellano como “ululeo” o “ululación”, y en árabe como “zaghareet”. También lo emiten las mujeres en la zona en la que he trabajado haciendo chocar rápida y repetidamente la lengua contra la parte superior de la mandíbula y dejando salir a la vez un sonido de gran agudez. Este se practica en las celebraciones comunitarias como manifestación de alegría y puede escucharse también en muchos otros lugares del mundo, particularmente en la cuenca sur del mediterráneo y en Oriente Medio.

en una de las más cálidas y familiares de todo el proceso. Como es característico de cualquier *düğün*, la noche de la henna también conlleva la actividad constante de las filas de *halay*, que no cesan de bailar a excepción del momento en el que se quema la henna o en los casos en los que se ofrece un banquete a los invitados, donde se reserva una pausa para comer.

En los días que rodean a esta celebración tiene lugar otro ritual consistente en el transporte del ajuar de la novia (“*çeyiz*”, tr., y “*cêz*” o “*next*”, kr.) a su nueva casa. Para ello se requiere también la presencia del *davul* y la *zurna* y surgen entre los asistentes pequeñas filas de danza *halay* mientras se carga y descarga el ajuar frente al portal de la casa familiar de la novia y del nuevo hogar de la pareja respectivamente. A mi pregunta sobre por qué se ponían a bailar en el aparcamiento exterior del edificio, un familiar al que divirtió mi sorpresa respondió que “así los vecinos saben que no han raptado a la chica”¹³. Esta es una de las muchas constataciones que pude hacer en el terreno de que el *halay* tiene la capacidad triple de avisar a la vecindad de que los recién casados se mudan, de informarles de la aprobación de las familias y a su vez de honrar a los novios. Esta celebración tiene un carácter “itinerante”¹⁴, y reserva la danza a las paradas que se hagan en el trayecto a recorrer¹⁵. Al llegar y al partir se entrelazan los brazos y se baila. El trayecto a veces también se llena de música: los *gewende*¹⁶ se acomodan en la camioneta que lleva los enseres de los novios y hacen sonar los aires de danza a lo largo de todo el recorrido, acompañados por una orquesta de claxon que anuncia el paso de la larga comitiva. La algarabía de estas

¹³ Aunque parece una respuesta exagerada, es cierto que el rapto es un lugar común en estas sociedades pues es la manera en la que acaban algunas historias entre jóvenes enamorados que no pueden casarse al no recibir la aprobación de una de las partes. Es un ‘rapto’ acordado por los novios en secreto, y que, en algunos casos, puede dar lugar a venganzas sangrientas para limpiar el deshonor causado. En otros casos, ha forzado a las familias a dialogar. Todo el mundo tiene leyendas familiares en las que tal o cual primo raptó a su novia y se marchó, pero nunca he conocido a nadie que testimonie directamente algo parecido.

¹⁴ En el medio rural los desplazamientos ocurren de una aldea a otra, y en el medio urbano de un barrio a otro.

¹⁵ El carácter itinerante no es exclusivo del *çeyiz*. También es el caso de la pedida de mano, aunque en este caso es opcional contratar *davul* y *zurna* para acompañar a las comitivas. La presencia de música honra a la familia y da cuenta de su buen nombre y su poder adquisitivo.

¹⁶ Nombre que reciben los músicos de bodas en el dialecto kurdo local. Se trata de una comunidad humana dedicada casi exclusivamente a esta profesión, gracias a la que viven en una relación con miembros de las tribus kurdas en una relación de patronazgo y como último eslabón de la jerarquía social. Se trata en este sentido de comunidades peripatéticas (Çakir 2022), estigmatizadas dentro de la sociedad kurda, pero a la vez indispensables.

procesiones es un bajo continuo que se puede disfrutar diariamente en la ciudad de Urfa.

Cuando por fin se acerca la fecha en la que la última gran celebración del casamiento tendrá lugar, la casa de los futuros esposos debe estar preparada hasta el último detalle. La noche de bodas será la primera en la que los novios pernocten oficialmente en su propio hogar. Además, el matrimonio civil debe haberse realizado con anterioridad¹⁷. Por otro lado, el rito religioso frente al imam, aunque lleno de importancia, se considera un procedimiento completamente independiente y en ningún caso se celebra el mismo día ni en conexión con el *düğün*¹⁸ de la boda final.

El *düğün* en sentido estricto, la boda final, tiene lugar uno o dos días después de la noche de la henna y del transporte del ajuar. La familia del novio es considerada anfitriona del evento y encargada de su financiación. En esta sociedad tan preocupada por el “qué dirán” y la imagen social, se suelen realizar grandes esfuerzos para que las bodas sean fastuosas y generosas con los invitados¹⁹.

Como se ha visto, la fiesta de compromiso (*nişan*), la noche de la henna (*kına gecesi*), y la boda final (*düğün*), evento en el que culmina todo este proceso, son por excelencia celebraciones “fijas”, no-itinerantes. Estas cuentan con un gran número de participantes, pues es común invitar a toda la familia y amigos, incluyendo a parientes lejanos, vecinos, compañeros de trabajo, etc., que a su vez son libres de asistir con acompañantes. Además, las familias son extensas, dada la altísima tasa de natalidad²⁰. Esto hace que el número de invitados a

¹⁷ En muchos lugares de Turquía la ceremonia del matrimonio civil se lleva a cabo en la misma mañana de la boda. En Urfa esto es infrecuente, lo que los locales explican como resultado de la falta de importancia que comparativamente se le otorga a este trámite institucional frente a la ceremonia religiosa.

¹⁸ Esto tiene que ver con la estigmatización que las danzas *halay* y en particular la música del *davul* y la *zurna* sufren dentro de la religión musulmana, asunto al que volveré más adelante.

¹⁹ Sin embargo, su forma, dimensiones o el grado de lujo, varían mucho de una a otra dentro de las posibilidades de cada familia y del espacio elegido. Por ejemplo, en las ciudades existen salones de bodas de todos los niveles: desde aquellos que recuperan una vieja cochera con mesas y sillas de plástico, a los más fastuosos salones.

²⁰ Şanlıurfa tuvo un índice de natalidad del 28,3 en 2020, según datos de la Instituto Nacional de Estadística Turco. Como dato orientativo, en España la tasa de natalidad fue del 7,5 en el mismo año. En el año 2023 Urfa seguía siendo la provincia turca con un mayor número de hijos por mujer. Acceso el 1 de noviembre de 2024. [TÜİK Kurumsal](#)

estas bodas supere con facilidad las 500 personas, yendo al alza cuando las dos familias son de Urfa y, en consecuencia, es posible para todo el mundo desplazarse.

A menudo, los miembros de las comunidades y familias con las que trabajo aprovechan para recordarme con orgullo que hasta hace unos años la celebración de un matrimonio, tanto en el pueblo como en la ciudad, solía durar tres días y tres noches. Se trataba de una maratónica fiesta²¹ en la que se enlazaba la noche de la henna con la boda. Esto facilitaba la asistencia a los invitados que venían de lejos, quienes se tenían que desplazar una sola vez, además de reducir los costes de la boda. El ritmo de vida urbano ha ido reduciendo la duración de estas celebraciones hasta su forma actual: unas cinco o seis horas como máximo en las que la protagonista indiscutible es la fila de *govend*.

Las filas de *halay* no pueden parar, en eso consiste la liturgia de la fiesta. Ellas constituyen el rito de paso en sí y las familias anfitrionas pasan gran parte del tiempo ocupándose de que la danza no se apague, apelando a la colaboración de todos, como si de un fuego que hay que mantener vivo se tratara. La actividad de los asistentes es la casi obligatoria participación en las filas, que se alterna con pausas en las mesas o sillas colocadas a tal efecto. En ellas la conversación también suele girar en torno a las filas de *halay*: se comenta sobre los buenos bailarines, los trajes más llamativos, y se debaten las próximas y pasadas bodas. Así, estas filas, coloreadas por los largos y centelleantes vestidos de las mujeres, tensas y a la vez vibrantes, y encendidas por la intensidad del baile, llegan a resultar casi hipnóticas. Los niños, abundantes, están por todas partes. En cada pista de baile, rural o urbana, hay un enjambre de pequeños que corretean y juegan a unirse a la fila en el extremo derecho reservado a los invitados de menos rango. Mientras, en el extremo izquierdo o cabeza de *halay*, bailan las autoridades de la comunidad o los bailarines más experimentados. La celebración comunitaria o *düğün* es, pues, también el lugar donde aprenden las nuevas generaciones, donde se actualizan los “actos de transferencia” (Taylor

²¹ Los músicos de bodas relatan lo agotador de aquellas largas celebraciones y no esconden la satisfacción que les produce el que eso haya cambiado.

2012) de los valores y normas sociales,²² por lo que la presencia de los niños es fundamental.

En definitiva, todas las bodas en Urfa suponen la consecución de una serie de eventos nupciales de obligatoriedad desigual que en su mayoría incluyen la interpretación de danza *govend* acompañada de *davul* y *zurna* y culminan en la boda final o *düğün*. Sin embargo, estas celebraciones comunitarias se encuentran inmersas en una dialéctica rural-urbana que las desplaza y reescribe en nuevos contextos y las dota de variabilidad, y que encarna la propia vida de los miembros de la comunidades rurales desplazadas en la ciudad de Urfa, en su mayoría kurdos.

Dialéctica rural-urbana: especificidades de la boda rural o *köy düğünü*:

Como he descrito anteriormente, el éxodo rural ha provocado que la vida de muchas personas se distribuya entre la ciudad y el campo. Un “cordón umbilical” de retroalimentación entre estos dos mundos opuestos, el campo y la ciudad, genera transformaciones sociales necesarias para la adaptación en una bipolaridad espacial no siempre fácil de gestionar. Así ocurre con las celebraciones comunitarias: se viven en dos formatos diferentes, uno rural y otro urbano y es tarea de cada familia elegir el que prefiera, o caminar entre ambos. Las familias establecidas en la ciudad, que conservan en su mayoría los lazos con el pueblo, suelen repartir las distintas celebraciones de la boda (la pedida, la henna, la boda final, etc.) entre ambos espacios.

Por otra parte, hace sólo 40 o 50 años que las danzas tipo *halay* han llegado a la ciudad, traídas por los inmigrantes venidos del campo. No hay estudios sobre el tipo de música o danza que caracterizaba a las bodas urbanas antes del éxodo rural. Sin embargo, he podido comprobar en mi trabajo de campo que las familias que pueblan la ciudad desde hace más de cuatro generaciones, en su mayoría de identidad turca, en general no conocen el repertorio de danzas *halay* y los

²² En otros trabajos (Islán Fernández 2022, 2024) he analizado el papel que las danzas *govend* o *halay* juegan en este “retorno”, y con ello, el enorme poder conmemorativo inscrito en la danza, analizando directamente en su práctica el modo en que este opera.

que lo conocen lo han aprendido en su madurez y fuera del seno familiar²³. Así, las bodas rurales dan una idea del contexto en el que se han ido practicando y transmitiendo estas danzas en el periodo anterior al éxodo rural.

Antes de adentrarse en el mundo de las bodas “de campo” es necesario entender el paisaje rural de esta región: Bozova es la capital de una pequeña región al norte de Urfa cuya orografía se caracteriza por agrupaciones de colinas suaves que se cierran en torno al embalse de la enorme presa de Atatürk. Estas colinas están salpicadas de constelaciones de aldeas cuyos habitantes se dedican mayoritariamente a la agricultura. La población de cada aldea suele componerse de miembros de la misma familia que a su vez están emparentados con las aldeas cercanas. Los hijos varones de sus pobladores, a medida que se van casando, se asientan en la misma aldea y la hacen crecer. Sin embargo, las hijas corren una suerte diferente cuando contraen matrimonio, ya que la ley no escrita que regula la sociedad rural en esta geografía dictamina que las hijas, al casarse, deben pasar a formar parte de los pueblos de sus maridos. Así, sólo se asentarían en la aldea de su padre, su aldea natal, en caso de casarse con un primo segundo, lo que ocurre en no pocas ocasiones. En consecuencia, cada aldea acoge, en una decena o veintena de casas unifamiliares, a grandes linajes de propietarios (casi siempre varones) de los terrenos agrícolas colindantes. Además de los terratenientes, existen algunas familias que trabajan para ellos en el mantenimiento de las tierras y que se alojan en los pueblos en casas acondicionadas a tal efecto.

Las edificaciones tienen una o dos alturas y suelen contar con una terraza techada y flanqueada de columnas. Desde ella, bajando unos peldaños, se accede a una explanada más amplia cubierta frecuentemente con losas o cemento o simplemente césped.

²³ Sí he podido saber que se practicaban danzas individuales de gran simplicidad, similares al conocido *çifte telli*.

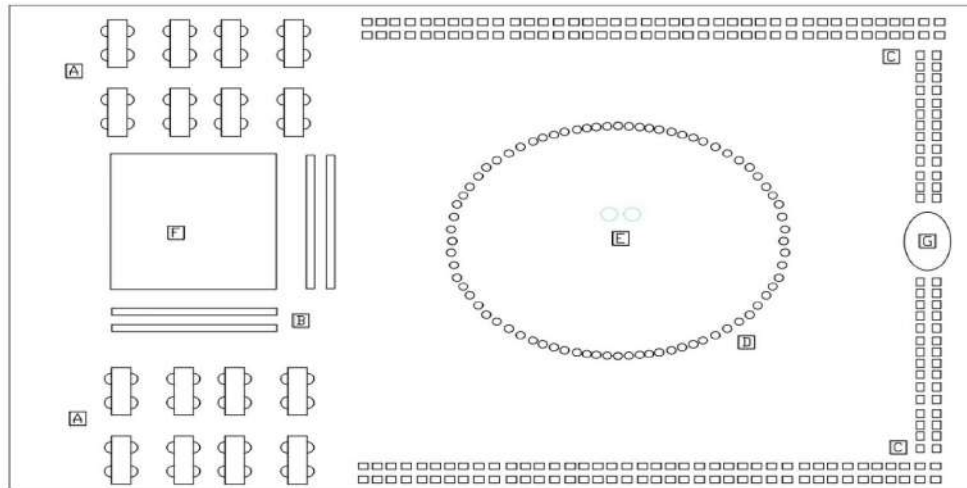


Figura 5: Esquema aproximado de la distribución espacial de una boda en el jardín de una casa en el medio rural:

- A. Mesas para la comida, que se multiplicarían según el número de invitados y la naturaleza del banquete, cuya frugalidad puede variar. B. Terraza en altura con alfombras alargadas y estrechas desenrolladas con el fin de alojar invitados. Se suelen sentar en ellas personas de más edad. C. Sillas para invitados. D. Filas de *halay*. E. *Davulcu* y *zurnaci*. G. Pequeño palco central en altura para los novios, o los protagonistas de la ceremonia.

La familia del novio o la novia (dependiendo del tipo de festejo y en consecuencia, del anfitrión²⁴) acoge la celebración en su propio jardín, frente a la casa (F) de la familia, en la explanada señalada en la figura sobre estas líneas. Esta se cerca con un reguero de sillas de plástico (zonas marcadas con la letra C) mirando hacia el interior, y deja en su lateral espacio para las mesas (A) en las que se sirve la comida, si la hubiera, o el té. Las explanadas acogen las filas de *halay* (D).

Las celebraciones en estas aldeas son bastante sencillas, siendo sutil la diferencia entre una boda de familia acomodada y otra de familia humilde. En las tardes de primavera, estas comienzan hacia las 18h para terminar antes de la media noche. Entre las 18h y las 18h30 el grueso de los invitados suele haber llegado ya. Entonces empiezan a sonar el *davul* y la *zurna*, y su sonido no se detendrá hasta el final, a excepción de una pausa de apenas 30 minutos en la que se sirve la comida. La preparación del banquete es casi siempre comunitaria

²⁴ Como he señalado anteriormente, los anfitriones de la fiesta de compromiso son los padres de la novia, y los de la boda son los padres del novio. En el caso de la noche de la henna esto puede variar y es acordado por los novios.

y atañe a las familias del lado del anfitrión y las sillas y mesas se colectan entre todas las casas del pueblo.



Figura 6: Fiesta de la henna en 2015, marzo. Werdek, Bozova. Ejemplo de celebración rural. Foto tomada desde la terraza de la casa del novio.

En cuanto a la música, en el ámbito rural los músicos de bodas, o *gewende*, tocan exclusivamente *davul* y *zurna*. A veces, según lo requieran los clientes, aparecen en grupos más nutridos, siendo frecuente ver dos o más *davul* tocando a la vez. Estos se sitúan en el lado interior de la curva de las filas de *halay* (E), al mismo nivel que estas (no se utiliza ningún tipo de escenario), y pasan el tiempo recorriéndolas de uno a otro lado mientras tocan. El aire libre corresponde muy bien también a la naturaleza de estos dos instrumentos, cuya intensa sonoridad se beneficia de los espacios abiertos y se entierra en su propia reverberación en los cerrados. Es también parte de la labor de los instrumentos no sólo interpretar la música para la danza, sino hacerse oír en aldeas cercanas y así transmitir la noticia.

El pueblo es un espacio que despierta una nostalgia severa. La vida de ciudad ha obligado a muchos individuos provenientes del medio rural a dejar de lado una serie de valores comunitarios ligados a una ideología rural tribal: la pertenencia a una familia en un sentido amplio, el apellido o el clan (*aşiret*)

implican un compromiso y unos lazos vitales muy profundos. El respeto a los mayores y a la comunidad como red familiar de apoyo y solidaridad marca las acciones del día a día. Estas están encarnadas en la danza de manera performativa (Islán Fernández 2022, 2024), en la que todos los asistentes a la ceremonia van nutriendo la fila de *govend*: unos entran y otros salen, con el objetivo común de que la fila siempre esté viva, entendida como personificación de la comunidad entera.

La ciudad ha borrado mucho de todo esto en lo cotidiano de las vidas de estas personas, provocando un sentimiento de desarraigo e inestabilidad. Por ello, acudir al pueblo los fines de semana o a una boda, permite que toda esta ideología social se conmemore a través de la danza. Un poderoso símbolo de todo esto es el vestuario: el pueblo tiene su propio “uniforme”: falda y mangas largas para las mujeres²⁵, y pantalones tipo *şalwar*²⁶ para los hombres. Los ancianos visten igual en ciudad o campo, pero no es el caso de los más jóvenes, que siguen en general en ciudad un código de vestimenta urbano acorde con la estética occidental globalizada. Sin embargo, cada domingo cuando regresan al pueblo a visitar a los abuelos o a ocuparse de las tierras se transforman mediante esta “guisa” rural.

En consecuencia, casarse en el pueblo no sólo implica más aire fresco, mejor sonido, incluso una boda más barata, sino también y más que nunca un “retorno” a un origen, una identidad construida en torno a la pertenencia a un clan que en la ciudad se mantiene adormilada. Bailar es aquí un potente acto de resistencia al desarraigo de una comunidad en transición.

Sin embargo, el terreno me revela a la vez que una preocupación importante de las familias terratenientes divididas entre pueblo y ciudad, es la de poder costear a sus hijos también un *düğün* al estilo urbano. En caso contrario, surgirían en la comunidad sospechas y rumores sobre su poder adquisitivo, y esto es algo que

²⁵ En los *düğün* se viste una versión festiva de este atuendo femenino: un colorido traje que combina una falda larga y un delantal anudando una chaqueta hasta los tobillos, llamado *zibûn*,
²⁶ Estos pantalones, los *şalwar*, vestimenta masculina típica sobre todo de los pueblos kurdos, han llegado a convertirse en un sello identitario para los jóvenes más orgullosos de este origen.

hay que evitar por todos los medios. La boda urbana representa la culminación del éxito económico y social de una familia.

Dialéctica rural-urbana: especificidad de la boda urbana.

Las celebraciones urbanas constituyen un fenómeno complejo con características particulares y en constante cambio. Desde el punto de vista espacial, las bodas urbanas han sufrido un desplazamiento dentro de la propia ciudad²⁷. Antes de la explosión del éxodo rural, Urfa estaba compuesta fundamentalmente de grandes viviendas similares a las conocidas en Alepo, hechas en bloques de piedra caliza con una cuidada decoración en relieves. Todas ellas contaban con uno o varios amplios patios interiores que servían entre otras cosas para acoger las celebraciones comunitarias. Los anfitriones de la ceremonia albergaban la celebración y el baile en el patio de su casa y, cuando este era demasiado pequeño, en la explanada más cercana. La falta de mantenimiento de estas casas venía siendo un problema desde ya entrado el siglo XX pues la mayoría de sus constructores, artesanos y arquitectos eran armenios que habían abandonado la ciudad, si no habían sido exterminados en el genocidio de 1915. Esto las dejó huérfanas de un necesitado cuidado y restauración, llevándolas a una degradación importante y en ocasiones al abandono. Esto, sumado a la creciente necesidad de edificación por la llegada masiva de población rural desde los años 80, hizo estallar en esos años la construcción de edificios de plantas, nuevo paradigma de hábitat moderno. Las familias que podían abandonaron paulatinamente sus casas de piedra tras adquirir uno de los nuevos apartamentos. Las antiguas viviendas pasaron a alquilarse a familias provenientes del medio rural, a las que su bajo nivel adquisitivo les impedía costearse otra cosa. Además, muchas de ellas pierden sus patios, pues en ellos se levantan muros para dividir estas grandes viviendas en varias de menor tamaño y así poder acoger a más familias. Hasta hace poco, estos barrios históricos representaban el más bajo escalón dentro de las

²⁷ Entrevista a Cihat Kürkçüoğlu, historiador del arte y oriundo de la ciudad de Urfa, diciembre de 2014.

posibilidades inmobiliarias en la ciudad: un lugar donde nadie deseaba vivir, abocado al abandono y la pobreza²⁸.

En consecuencia, los nuevos barrios de Urfa empezaron a acoger a la clase media y alta en sus edificios, pues ofrecían un nuevo estilo de vida por cuyas comodidades nadie dudaba en cambiar aquellos patios ornados. Pero era necesario generar espacios para las celebraciones comunitarias, imposibles de acoger en los pisos de este nuevo casco urbano. De ahí surgen los *düğün salonu* o salones de bodas. Estos son en general espacios cerrados (aunque algunos tienen también zonas al aire libre) con mesas de unos 10 comensales distribuidas alrededor de una pista de baile, servicio de restauración, camareros, y decoración. Hay un interés claro y creciente por cargar de lujo las celebraciones urbanas convirtiéndolas en una demostración de poder adquisitivo, lo que se traduce en muchos préstamos occidentales²⁹ atravesados de una estética “neotomana” (Bozoğlu y Whitehead 2018). Lo mismo ocurre con la vestimenta de los asistentes, que tienden a abandonar el código vestimentario rural (*şalwar, zibûn*) para preferir trajes de corte occidental.

Teniendo en cuenta los resultados expuestos de esta indagación espacial sobre el *düğün*, es útil realizar un acercamiento a la manera en la que la música que acompaña a la danza se adapta a estos espacios. En Urfa se ha mantenido un compromiso con las características musicales estético-formales tradicionales que, al contrario de lo que ocurre en regiones vecinas, no dejan lugar alguno a la occidentalización. Sin embargo, la necesidad de adaptarse a nuevos espacios ha provocado ciertas transformaciones también en el ámbito del acompañamiento musical. Y es que el problema adaptativo fundamental es un problema sonoro: el *davul* y la *zurna* son instrumentos diseñados para tocar al aire libre. Los nuevos salones de bodas en los cascos urbanos buscan alternativas al sonido de estos instrumentos (sin renunciar del todo a él³⁰) lo que,

²⁸ En los últimos 15 o 20 años, revalorizadas por un turismo que busca acceso a estos antiguos espacios urbanos, las casas históricas se han convertido en el objeto de deseo de inversores en hostelería, quienes se dedican a transformarlas en hoteles o restaurantes.

²⁹ Y es que la celebración con la que culmina el matrimonio, la boda por excelencia, ha adoptado mucho de la ceremonia occidental: el tipo de vestimenta, el primer baile de los novios, la ceremonia del corte de la tarta, la decoración de las mesas, etc.

³⁰ El *davul* suele pegar cintas adhesivas en sus parches para amortiguar la sonoridad del instrumento y adaptarlo a los espacios cerrados, pero no es común el uso de sordinas para la *zurna*.

unido a la inclinación generalizada hacia la ostentación, hace que comiencen a formarse pequeñas orquestas (denominadas “orkestra”) para el acompañamiento musical, caracterizadas por una mayor variedad instrumental y un cantante solista.



Figura 7: La *orkestra* de bodas del Hotel Harran, en el centro de Urfa, dirigida por Müslüm Korkmaz (de pie). 2018.

Tanto los dúos de *davul* y *zurna* como las orquestas suelen formar parte de los servicios que se ofertan en cada *düğün salonu*, pues estos últimos cuentan con conjuntos de músicos en plantilla a tal efecto. Sin embargo, es frecuente que los novios tengan una familia de *gewende* o una *orkestra* preferida con la que cuenten en sus ceremonias y la hagan venir expresamente para la celebración. Existen figuras conocidas, como *Davulcu Kado*, Müslüm Korkmaz o la orquesta de İshak Demir entre otros.

En consecuencia, en los salones de boda las orquestas y los dúos de *davul* y *zurna* se reparten el trabajo. La orquesta suele tocar durante una o dos de las cuatro o cinco horas que dura la celebración un extenso repertorio tradicional de aires de danza cantados en lengua turca o kurda. El *davul* y la *zurna* se unen a la orquesta (aunque no siempre con la suerte de llevar una afinación común)

además de abrir y cerrar la celebración, y su acompañamiento musical se nutre del mismo repertorio de aires de danza como base de un arte interpretativo instrumental cercano a la improvisación. Ambas prácticas musicales dialogan y se complementan en la ceremonia urbana transformando y expandiendo el acompañamiento musical.

Desde el punto de vista de la distribución del espacio, la orquesta, cuando la hay, sube a un escenario en altura; esto no ocurre con el *davul* y la *zurna*, que por definición trabajan a pie de *halay*, desplazándose de uno a otro extremo de la fila, igual que lo harían en la boda rural. De nuevo, hay una generosa pista de baile dedicada a la actividad central de la celebración: la danza de filas de *halay*. La fiesta urbana termina con el tradicional *konvoy*: una nutrida fila de coches que trasladará a los novios a su nueva casa, acompañándolos al interior de esta para conocerla en una primera visita masiva a un hogar a estrenar.

En este punto, si volvemos la mirada al papel de la danza en estos dos contextos espaciales vemos que en la fiesta urbana como en la rural, las danzas *halay* o *govend* son idénticas y ocupan el centro de la celebración. La participación en ellas encarna la pertenencia a la comunidad y la fila de *halay* conmemora la comunidad en su conjunto. Sin embargo, en los distintos formatos de celebración se negocia esta idea de *pertenencia* performativa en direcciones diferentes: bailar en la fiesta urbana es una demostración de poder, de riqueza familiar, de superación. En la celebración rural la danza conmemora los orígenes rurales, hace olvidar la fragilidad de la comunidad, fortaleciéndola y transmitiendo sus ideales. Una doble semántica liminal de la pertenencia que actúa de manera simultánea en una comunidad en transición.

Los *mevlit* o *mevlud*: el no-lugar del *halay*.

Los *düğün* o *dawet* se contraponen a otro tipo de celebraciones comunitarias de las que está excluida la interpretación de danzas *halay*: los *mevlit* o *mevlud*, de carácter religioso, practicados entre las comunidades musulmanas suníes en la zona (tanto kurdas como árabes o turcas). Se prefiere un *mevlit* cuando las familias convocantes son muy religiosas o simplemente han tenido

recientemente una pérdida en la familia, y por respeto al difunto se excluye el baile y el impío dúo *davul-zurna*. En este tipo de celebraciones existe un acompañamiento musical instrumental conformado por la interpretación de un repertorio de tipo religioso formado por piezas cantadas, compuestas por autores generalmente conocidos, llamadas *ilahi* (tr.). No se debe confundir estas piezas con la recitación sagrada del Corán, para la que también se reserva un breve espacio de tiempo en los *mevlit*, durante el cual el cabello de todas las mujeres presentes debe permanecer cubierto. En este tipo de celebración los invitados se limitan a permanecer sentados en las mesas asignadas, donde se les sirve una comida o a veces simplemente algo de beber, separando mujeres y hombres en dos zonas diferentes o incluso en dos salones aislados. En el salón de mujeres, si se opta por música en vivo para la interpretación del repertorio de *ilahi*³¹, se privará a los músicos de visión al exterior por medio de sábanas o similares.

Pese a ser una comunidad profundamente creyente, los *mevlit* son celebraciones comparativamente poco habituales. En mi comunidad de estudio se recurre a ellas sólo cuando no queda más remedio, como si fuese una imposición exterior³² que deja a los convocantes a menudo la sensación de no haber tenido una boda como es debido. Es como si el lacre para el sello de un acta de matrimonio sólo pudiera calentarse a golpe de *davul* y *zurna*.

³¹ En mi trabajo de campo en Urfa la totalidad de músicos que conocí son varones, con la excepción del grupo “Kadın Orkestrası”. Este grupo pionero formado por cuatro mujeres se creó hace apenas 5 años, y se dedica a la animación de düğün exclusivos para mujeres, como noches de la henna.

³² Cierta aumento de los *mevlit* en los últimos 20 años puede relacionarse con la islamización del país que se ha llevado a cabo desde la política populista del partido gobernante (AKP, Adalet ve Kalkınma Partisi).



Figura 8: Músicos detrás de una cortina en el salón reservado a las mujeres en una boda de tipo *mevlit* en Urfa en 2015. Boda de Ayşe Aybar.

Si bien parece sencillo comprender que una familia que haya sufrido una pérdida reciente desee evitar las festivas celebraciones tradicionales, es importante entender por qué existen parejas que, sin estar guardando luto, elijen este tipo de ceremonia. Tanto la mayor parte de las danzas como algunos instrumentos musicales, incluidos el *davul* y la *zurna*, son considerados impuros para ciertas corrientes conservadoras del islam³³. Por eso se ha calificado a las sociedades musulmanas de mayoritariamente “coreofóbicas” (Shay 1995: 62 y 1999). Según Shay, “la danza es vista por la mayoría de los musulmanes como la más baja de las artes, siendo incluso cuestionada como una forma de arte en último término” (Shay 1995: 64. La traducción es mía). Pero esto es una cuestión social sin una base teológica consistente, pues no hay en el Corán ni en la sharía (la ley islámica) ninguna prohibición ni explícita ni definitiva al respecto. Sólo el hadiz³⁴ da pie a interpretaciones que ciertas escuelas han transformado en prohibición. En él, el *davul* y otros instrumentos similares y la *zurna* (*mizmār*) son deplorados de manera relativamente explícita (Shiloah 1997: 147). Tradicionalmente, a la

³³ En consonancia con la antropóloga Lilla Abu Lughod, tomo como referencia teórica una visión del islam que lo aproxima más a un conjunto de tradiciones, ligadas en cada caso a prácticas y discursos que pueden llegar a ser contradictorios o mutuamente excluyentes y rechazo verlo como “un sistema monolítico de creencias” (Abu-Lughod 1989: 296).

³⁴ El hadiz es tercero en la jerarquía de fuentes de la jurisprudencia islámica, y en él una cadena de transmisores han recogido (primero de manera oral y posteriormente escrita) los dichos del profeta y los hechos asociados a él.

música y la danza³⁵ se le asocian cualidades “intoxicantes” similares a las del alcohol y, si en el hadiz se produce un consecutivo endurecimiento de las afirmaciones respecto a este tema, esto responde a un intento por parte de las autoridades religiosas de controlar ciertos comportamientos considerados inadecuados (Shiloah 1997: 147). Como contraste, existen escuelas como las sufíes, que se han contado históricamente entre las más permisivas y conciliadoras, pues ven en la música y la danza (esenciales en la práctica ritual sufí) cualidades purificadoras y místicas (Shiloah 1997: 149 y 155)³⁶. El Corán no es explícito en este sentido, con lo cual la cuestión queda sin resolver de manera definitiva y se materializa en prohibiciones más o menos laxas dentro de determinados países o grupos religiosos, que ponen en juego en última instancia la confianza o fe de los creyentes en esta o aquella interpretación. Las tradiciones del islam suní más populares en la región están ligadas al discurso prohibicionista y, por esta razón, existe una tendencia entre los grupos sociales más religiosos a sustituir el *dügün* por el *mevlit*.

A pesar de ello, en la geografía del islam la realidad musical y dancística con la que convive la fe musulmana es de una riqueza extrema (en el caso que me ocupa, la danza está integrada en la liturgia del matrimonio) lo que ha frustrado en muchas ocasiones la prevalencia de las interpretaciones más prohibicionistas (Bedford 2001: 5; Shay 1995: 64; During 1995: 235; Lortat-Jacob 1980), incluso en contextos muy religiosos como Urfa. En Turquía, las comunidades suníes, como las que me ocupan, se cuentan en general entre las de talante más moderado dentro del mundo musulmán. Sin embargo, es visible la huella de aquellas prohibiciones en las costumbres: tras haber completado su peregrinación a la Meca, es cada vez más frecuente que personas religiosas de talante conservador dejen de asistir a celebraciones con *davul* y *zurna*, o que se resistan a bailar en ellas. Esto se debe a que con su peregrinaje han hecho los votos de una vida más alejada del pecado. Pero a la vez, en mis comunidades

³⁵ El debate aquí tiene una dimensión también terminológica, pues por danza aquí deberíamos incluir únicamente el conjunto de sistemas de movimiento estructurado al que se refieren en contextos turcos y kurdos los términos “oyun” y “reqis” describen prácticas dancísticas de celebración, como el *govend*, pero no se aplican a sistemas de movimientos ligados a ritos religiosos como los de los derviches, que no se consideran “danza” en ese marco cultural.

³⁶ Para un análisis más profundo del origen de la desconfianza o rechazo hacia la música y la danza plasmada en los hadiz y detalles pormenorizados de cuestiones lingüísticas relativas a este tema ver Shiloah 1997.

de estudio, estas actitudes aún son recibidas con incomprensión e incluso rechazo. Y es que abandonar el *halay* significa en cierto modo renunciar a la comunidad³⁷. Como revelan muchas de mis entrevistas y tal y como puede percibirse en el día a día allí, los miembros de la comunidad identifican el momento en el que todo el pueblo está bailando en la fila de *halay* con el instante en el que se hace efectivo un matrimonio. Esto es así independientemente de que se haya formalizado o no matrimonio civil o religioso, ceremonias estas realizadas a menudo en otro espacio-tiempo que el del *düğün*. Este es uno de los aspectos del poder performativo del *govend* o *halay*: unirse a la fila del *halay* al menos una vez durante la ceremonia implica honrar a las familias que se unen, dar la aprobación propia, desearles lo mejor y manifestar apoyo. No hacerlo merece la producción de una excusa que la familia acogerá a menudo con incomprensión. Es su poder performativo y su liminalidad lo que está detrás de la obligatoriedad de la participación en el baile, y lo que cimienta la resistencia frente a la presión religiosa prohibicionista dentro de unas comunidades profundamente creyentes. En palabras de Shay, la implicación de los miembros de la comunidad “asegura la validez de las ceremonias rituales en las que intervienen” (Shay 2016: 5). Una vez más, esta pertenencia al grupo, al clan, esta manifestación de compromiso es tan importante que merece la pena jugarse por ella un buen lugar en el más allá.

Conclusión

El estudio de los distintos contextos espaciales que albergan la práctica de las danzas *halay* o *govend* arroja luz sobre el devenir de estas danzas, sus

³⁷ Esto podría apuntar a un origen pre-islámico de estas danzas comunitarias, a las que esta religión no ha conseguido desproveer de su arraigo. Lortat-Jacob se percató de contradicciones similares en su estudio de las celebraciones comunitarias del Atlas en Marruecos y sugirió comprender la fiesta como aquel lugar donde las relaciones entre individuos particulares diferenciados (aquellas que son principalmente objeto de la moral que regula el honor) son sustituidas por “relaciones que engloban a la sociedad rural en su conjunto y, en ocasiones, a sociedades rurales vecinas” (Lortat-Jacob 1980: 29). Así, la fiesta es entendida como una “manifestación social institucionalizada” que en su capacidad de acoger a toda la comunidad diluye cualquier aspecto “escandaloso” o deshonoroso. Esta capacidad englobante y neutralizadora de la deshonra enlaza necesariamente con la capacidad performativa, en la que el objetivo de la celebración se alcanza precisamente gracias a la presencia todo el grupo unido en la celebración.

características performativas, y el significado que estas tienen para la comunidad de sus usuarios. He tratado de mostrar cómo las bodas en Urfa se llevan a cabo a través de la concatenación de una serie de celebraciones nupciales, que culminan con la festividad de la boda final. Las celebraciones tipo *düğün* (todas aquellas que sí incluyen la danza *halay*) se inscriben en una dialéctica que caracteriza a estas comunidades a medio camino entre la ciudad y el campo, y que ha forjado dos formatos diferentes dentro de la celebración ritual: la boda urbana y la boda rural en torno a los que las mismas danzas generan distintos significados. En estos dos formatos estas comunidades en transición negocian diferentemente su pertenencia, su identidad y su rango social.

Más allá de ello, la mayoría de estos individuos se caracteriza por identificarse como musulmanes de fe sólida. Desde aquí podemos identificar una segunda dialéctica, que opone los *düğün* a los *mevlud*: el no-lugar del *govend*. El *mevlud* es una alternativa pía al *düğün* que se caracteriza por la ausencia de danzas *halay*, objeto de prohibiciones de origen islámico. Estas prohibiciones han afectado el modo en que algunos individuos de esta sociedad se relacionan con estas danzas.

En esta intersección social complicada y en esta doble dialéctica, la pervivencia de las danzas y sus contextos de celebración es testimonio de la enorme importancia que tienen estas en la vida de las personas. Las bodas representan la imagen de la familia en sociedad y bailar en ellas es un acto fundamental que contribuye a reforzar la comunidad y su unión, encarnándola y conmemorándola, tanto en la diáspora urbana como en el retorno al mundo rural. En ello reside el poder performativo y conmemorativo de estas danzas: la danza da validez al evento y está por encima de prohibiciones provenientes de las autoridades religiosas. Desde esta perspectiva es posible también comprender mejor la amplitud del significado de la renuncia a la danza *halay* que supone la elección de una ceremonia como el *mevlud*. Un esfuerzo que sacrifica valores comunitarios fundamentales y los cauces tradicionales para conmemorarlos, negociando en esta intersección de identidades comunitarias nuevas maneras de fundamentar la comunidad en torno a ideales compartidos de manera desigual.

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila. 1989. "Zone of Theory in the Anthropology of The Arab World". *Annual Review of Anthropology* 18 (1): 267-306.
- Bayraktar, Sevi. 2020. "Choreographies of Dissent and the Politics of Public Space in State-of-Emergency Turkey". *Performance Philosophy* 5 (1): 90-108.
- Bayraktar, Sevi et al. 2022. "Sharing Dance, Forging Politics Folk Dance, Interdependency, and Dissent in Turkey's Recent Protests". En *Tanzen/Teilen-Sharing/Dancing*, 35-37. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bedford, Ian. 2001. "The Interdiction of Music in Islam". *Australian Journal of Anthropology* 12 (1): 1-14.
- Bithell, Caroline, y Juniper Hill (eds). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford Academic.
- Bozoğlu, Gönül y Christopher Whitehead. 2018. "Turkish Neo-Ottoman Memory Culture and the Problems of Copying the Past". En *Museums as Cultures of Copies: The Crafting of Artefacts and Authenticity*, editado por Brita Brenna, Hans Dam Christensen y Olav Hamran, 85-97. Londres: Routledge.
- Çakır, Argun. 2022. "Shifts in the Stature of Professional Music-Making in Kurdistan (or How Kurds from around Mardin Became Professional Musicians)". *The World of Music (New Series)* 11 (2): 25-64.
- During, Jean. 1995. *Quelque Chose Se Passe: Le Sens de la Tradition Dans l'Orient Musical*. *Yearbook for Traditional Music*. Lagrasse: Editions Verdier.
- Girgin, Gonca. 2015. *9/8 Roman Dansı. Kültür, Kimlik, Dönüşüm ve Yeniden İnşa*. Estambul: Kolektif Kitap
- Greve, Marin. 2022. "Kurdish Music?... Music from Dersim?...: Conflicting Identities and the Challenge of Categorization in Central-Eastern Anatolia". *The World of Music (New Series)* 11 (2): 141-168.

- Islán Fernández, Sara. 2022. "The Commemorative Power of Govend Dances for a Kurdish Community in Transition". *World of Music* 11 (2): 91-112.
- Islán Fernández, Sara. 2024. "Performing Gender in Riha's Kurdish Communities: The Embodiment of Patriarchal Rule in Govend Dances". En *Kurdish Women Through History, Culture, and Resistance*, 279-299. Bibliotheca Iranica: Kurdish Studies Series 14.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1980. *Musique et Fêtes Au Haut-Atlas*. París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Nahachewsky, Andriy. 1995. "Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories". *Dance Research Journal* 27 (1): 1-15.
- Nahachewsky, Andriy. 2001. "Once Again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance' ". *Yearbook for Traditional Music* 33: 17-28.
- Sağlam, Serdar. 2006. "Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)* 5: 33-44.
- Shay, Anthony. 1995. "Dance and Non-Dance: Patterned Movement in Iran and Islam". *Iranian Studies* 28 (1-2): 61-78.
- Shay, Anthony. 1999a. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa: Mazda Publishers.
- Shiloah, Amnon. 1997. "Music and Religion in Islam". *Acta Musicologica* 69 (2): 143-155.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1986. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

Üstüner, Tuba, Güliz Ger y Douglas Holt. 2000. "Consuming Ritual: Reframing the Turkish Henna-Night Ceremony". En *Advances in Consumer Research* 27: 209-214.

Yılmaz, Şirin. 2020. "Semantic Processing in the Henna Night Ritual: Associations, Ideologies, Transformations". *Milli Folklor* 2020 (125): 163-176.

DATOS DE AUTORÍA

Javier Ares Yebra

Coordinador académico internacional de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), y profesor de las Áreas de Música y de Arte y Humanidades. Doctor en Comunicación (UVigo, 2017) con Premio Extraordinario de Doctorado, Licenciado en Guitarra (CSM A Coruña, 2014) con Premio Extraordinario Fin de Carrera, Diplomado en Antropología Social y Política (FLACSO, 2023), Máster en Investigación en Comunicación (UVigo, 2013), y Licenciado en Comunicación Audiovisual (URJC, 2006). Actualmente cursa el Máster en Filosofía Teórica y Práctica de la UNED (especialidad: Historia de la Filosofía y Pensamiento Contemporáneo, 2024).

Ha publicado artículos académicos en la *Revista de Musicología* de la SEdeM, *Roseta* (Revista de la Sociedad Española de la Guitarra), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), *Sineris* (Revista de Musicología), *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (UCA), *Epistemos* (Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura, UNLP), *Cadernos de Teoría das Artes* (UCP), *Revista Internacional de Humanidades* (GKA), y *Question* (UNLP). Asimismo, cuenta con libros y capítulos publicados en editoriales como *Arpegio* (Barcelona), *Alvarellos* (Santiago de Compostela), *Infinita* (Quéretaro, México) y *Fenomen* (Erzurum, Turquía).

Laura Bravo Prados

Laura Bravo Prados (Universidad Complutense de Madrid) Laura Bravo Prados es musicóloga graduada en la Universidad Complutense de Madrid, y

actualmente está estudiando el Máster de Música Española e Hispanoamericana de la misma institución. Durante sus estudios, ha participado en algunos proyectos como la grabación de programas de radio en la emisora DoFaRadio de la facultad o la elaboración de vídeos divulgativos con contenido ludomusicológico para las redes sociales del Sonolab UCM. Su línea de investigación está orientada al estudio de la música en videojuegos, realizando trabajos de análisis sobre bandas sonoras de videojuegos y su impacto en distintos contextos culturales.

Lidia Cachinero-Rodríguez

Lidia Cachinero-Rodríguez (Universidad de Granada) es Graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y autora de una Tesis Doctoral en la que aborda el feminismo, la homosexualidad y el transformismo en los espectáculos de variedades del siglo XX en España. Realizó estancia internacional predoctoral en L'Université Libre de Bruxelles y ha sido galardonada con el premio Ateneo de Granada 2022 en investigación en Letras y ciencias sociales por el proyecto de investigación "Aproximaciones a los estudios musicales de género en la provincia de Jaén (1870-1931)", codirigido por el investigador Nicolás Jiménez Ortiz y financiado por el Instituto de Estudios Gienennses en 2020.

Bàrbara Duran Bordoy

Doctora en Arte y Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona; licenciada en Historia y Ciencias de la Música, titulada superior en Piano y Solfeo/Repentización. Profesora de Secundaria y del Conservatori Superior de les Illes Balears entre 2003 y 2015. Es miembro del Grup de Recerca en Estudis Etnopoètics de la Universitat de les Illes Balears y del Institut de Musicologia Pau Villalonga. Ha obtenido diversos premios por sus ensayos sobre música.

Iván García Jimeno

Iván García es Licenciado en Derecho (ULe), Graduado en Historia y Ciencias de la Música (UVa), Máster en Música en Directo – Liveness (UCM) y Máster de Música Hispana (UVa). Actualmente es PDI predoctoral FPU en la Universidad de Valladolid, donde investiga sobre música y sonido en videojuegos.

Rita Inácio dos Santos

Rita Inácio dos Santos é doutoranda em Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa. Os seus interesses incluem arte sonora, música experimental e ativismo em festivais. Concluiu o mestrado em Etnomusicologia na mesma instituição e a licenciatura em Ciência e Tecnologia do Som na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, Portugal.

Sara Islán Fernández

Sara Islán Fernández es etnomusicóloga, etnocoreóloga y cantante especializada en los repertorios de tradición oral del mediterráneo oriental. Tras 12 años en Turquía, en la actualidad continúa en España su investigación en el campo de la etnocoreología, con un interés particular por las danzas comunitarias, los procesos de patrimonialización, y la teoría de la performatividad aplicada a la etnomusicología. Es doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid y desde 2023 desarrolla su labor docente como profesora asociada en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad Alfonso X el Sabio.

Carmen Rivate

Carmen Rivate es graduada en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, donde también cursó el Máster en Música española e hispanoamericana, durante el cual fue beneficiaria de una Beca de Colaboración (Ministerio de Educación). Actualmente comienza sus estudios de doctorado con un proyecto de tesis centrado en las conexiones interartísticas entre música, danza y tecnología en los siglos XX y XXI.

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Flautista, Profesor e Investigador (Cuba – México). Doctor en Artes (Historia y Lenguajes de la Música) por la Universidad de Guanajuato (México). Actualmente, es Profesor Asociado en la Facultad de Música – UNAM. Sus intereses académicos abarcan la musicología popular, la educación musical, los documentos audiovisuales, las narrativas transmedias y las masculinidades subalternas.